COLLECTION FLEURANT - VOIRPY

4

TRAVAUX DIRIGES DE MUSIQUE

SPECIMEN

Complément de la musique par les textes

EDITIONS HENRY LEMOINE - PARIS

LEYMARIE
18 NOV. 1978

COLLECTION FLEURANT-VOIRPY

TRAVAUX DIRIGES DE MUSIQUE

Complément de la musique par les textes

de M. FLEURANT - C. et Y. VOIRPY
Couverture dessinée par Pierre-Jean COUARRAZE

Classe de 4me

(1er cycle des C.E.S et C.E.G.)

EDITIONS HENRY LEMOINE
17, RUE PIGALLE, PARIS.
Tous droits d'édition, d'exécution, de reproduction, de traduction et d'arrangements réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.
© Copyright 1974, by Editions Henry Lemoine — 24.474 HL.

AVANT-PROPOS

Ce cahier constitue un **complément** souhaitable du livre « La musique par les textes ». Il propose une série d'exercices, de travaux qui sollicitent la participation active de l'élève dans tous les domaines abordés au cours de l'heure d'Education musicale.

Par sa présentation schématique, il permet en outre un gain de temps appréciable :

1re PARTIE

- **Reconnaissance des sons et des rythmes** comprenant 2 ou 3 exercices par chapitre du livre, mélodiques ou rythmiques, sous forme de **tests rapides.** Le professeur pourra choisir lui-même, en fonction du niveau de sa classe, les textes qui correspondent aux questions posées.
- **Reconnaissance des timbres** permettant de réaliser rapidement des exercices sur les groupes instrumentaux étudiés en classe, tout en **orientant** les élèves dans leur recherche.
- **Pratique instrumentale** sur les exercices d'application du livre (flûte à bec). Cette étude préparatoire a pour but d'**isoler les difficultés** des parties instrumentales prévues et de **guider le travail** des élèves instrumentistes. Elle doit ainsi permettre d'éviter une perte de temps dans le cours collectif et **faciliter une mise en place rapide des ensembles vocaux et instrumentaux.**

2e PARTIE

- **Auditions en classe** présentées sous forme de **tableaux,** afin d'éviter des pertes de temps en « écritures » et de **guider l'écoute** en attirant l'attention sur des **points de repère précis.**
- **Notes sur les activités personnelles** destinées à inciter l'enfant à réfléchir sur la place de la musique dans sa vie « extra-scolaire » et d'**intégrer celle-ci aux activités musicales de la classe.**
- **Etude sur les grandes formes classiques et les instruments solistes,** complétant, grâce à une **iconographie** riche et variée, le travail effectué dans le livre. Des **questions** sollicitent les **facultés d'observation** de l'élève en faisant appel aux connaissances acquises.
- **Lectures** courtes et variées, qui font revivre, par une anecdote, un trait de caractère..., quelques épisodes de la vie des musiciens étudiés.

BLOC ANNEXE

présentation originale en feuillets détachables comprenant :

- Un **schéma de métallophone** soprano grandeur nature (permettant des exercices à la maison) et une **tablature des doigtés de la flûte à bec soprano.**
- Les **parties instrumentales séparées** des exercices d'application du livre (flûte à bec, métallophone et xylophone, batterie). Chaque élève, suivant ses aptitudes, pourra ainsi utiliser la feuille qui lui convient.
- **12 fiches** permettant :
  soit l'étude de compositeurs ou d'œuvres non proposés dans le livre,
  soit la mise au net de recherches personnelles,
  soit enfin le regroupement des éléments inscrits au cours des auditions en vue de l'établissement d'une **documentation classée** (grâce à un classement alphabétique prévu sur chaque fiche) **au cours des quatre années du 1er cycle.**
- **2 planches de portraits** (50 musiciens) destinées à illustrer les fiches.

PUPITRE

destiné à résoudre le problème de la tenue de l'élève lorsqu'il joue ou chante en suivant un texte.

Obtenu par **simple pliage de la couverture rigide,** il peut supporter aussi bien les parties instrumentales séparées que le livre.

1re PARTIE

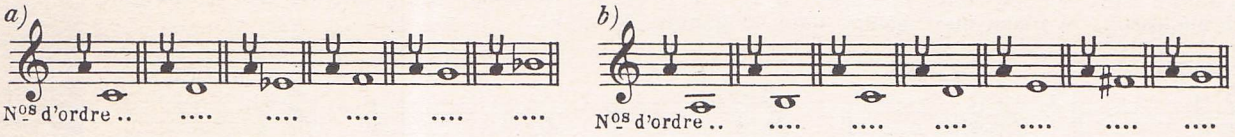
PRATIQUE DES TEXTES MUSICAUX

1

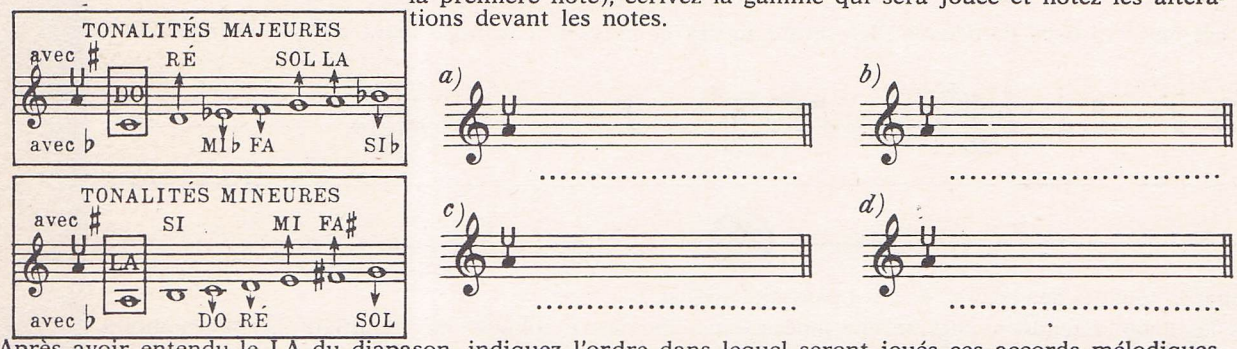
Nombre de réponses exactes

1. Intervalles : recherche de la première note d'une tonalité après avoir entendu le LA. Indiquez l'ordre dans lequel seront joués ces intervalles :

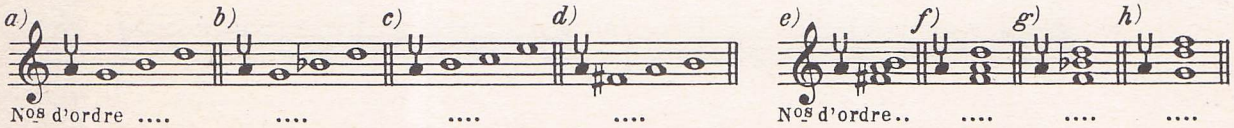
● gammes majeures ● gammes mineures



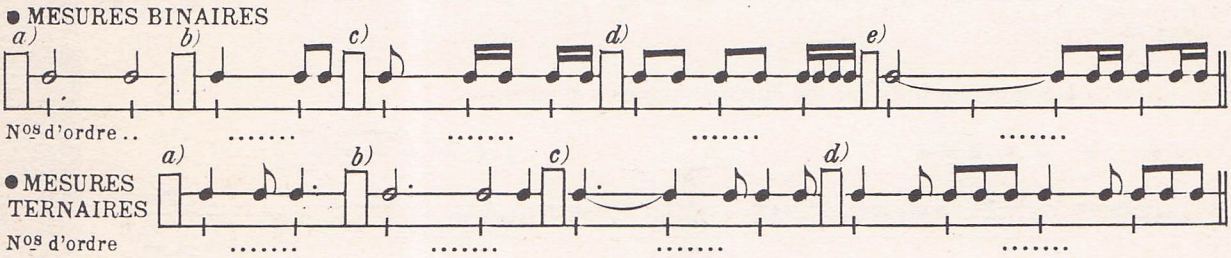
2. En vous aidant du tableau page 5 du livre (pour trouver les altérations) et du tableau ci-contre (pour trouver la première note), écrivez la gamme qui sera jouée et notez les altérations devant les notes.



3. Après avoir entendu le LA du diapason, indiquez l'ordre dans lequel seront joués ces accords mélodiques, puis harmoniques.

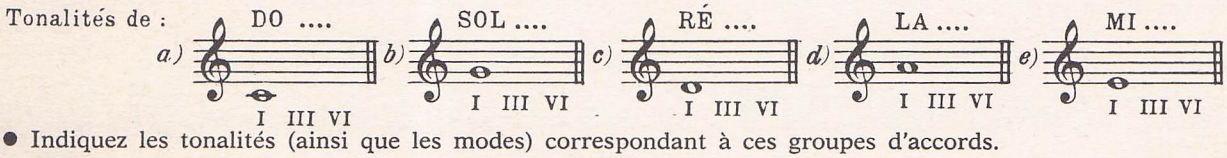


4. Chiffrez chacune de ces mesures, puis indiquez l'ordre dans lequel elles auront été jouées.



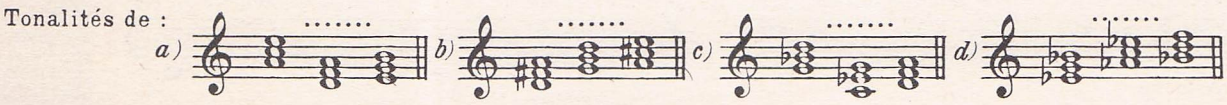
2

5. Ecrivez dans chaque case, après la première note de la gamme, les 2 notes modales qui seront jouées et précisez ensuite s'il s'agit d'un mode Majeur ou mineur.

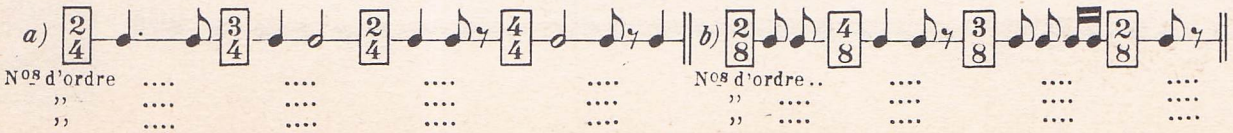


6. ● Indiquez les tonalités (ainsi que les modes) correspondant à ces groupes d'accords.

● Certaines notes de ces accords seront supprimées. Barrez-les par une croix.



7. Indiquez l'ordre dans lequel seront joués ces différents rythmes :



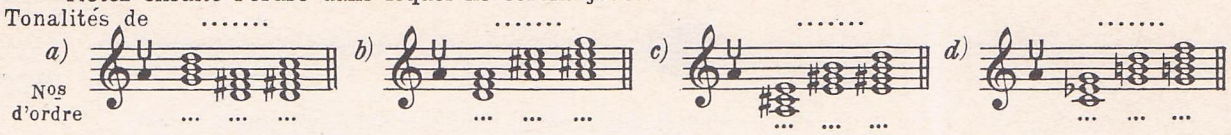
RECONNAISSANCE DES SONS ET DES RYTHMES

3

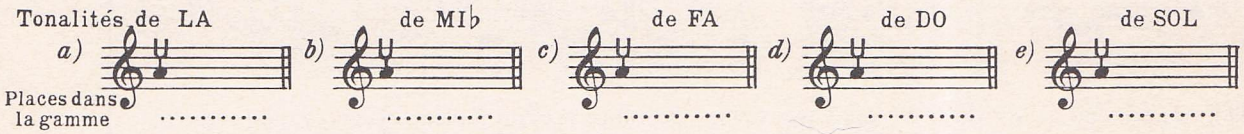
Nombre de réponses exactes

8. ● Indiquez la tonalité à laquelle appartient chacun de ces groupes d'accords.
● Notez ensuite l'ordre dans lequel ils seront joués.

Tonalités de .....



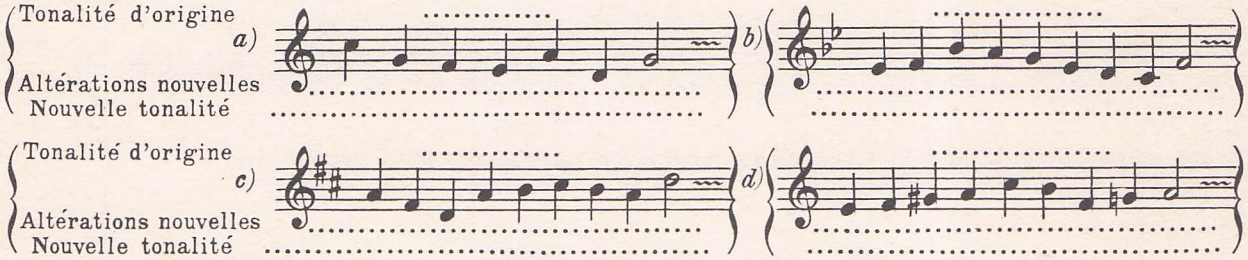
9. Ecrivez dans l'ordre les sons entendus après le LA du diapason (tonique, dominante de chaque tonalité) et notez au-dessous la place qu'il occupe dans la gamme (I ou V).



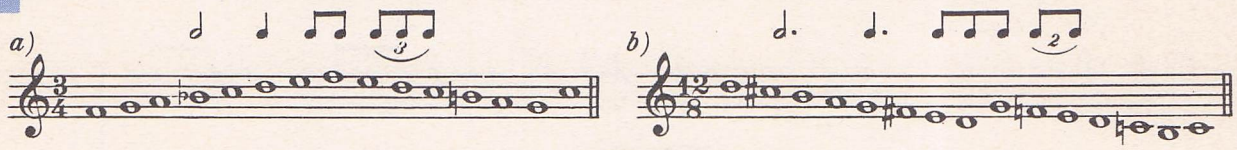
10. Ecrivez ces mesures dans l'ordre où elles seront jouées et notez le chiffrage avant chaque changement.

4

11. ● Indiquez la tonalité de chacune de ces lignes mélodiques.
● Après les avoir entendues, elles seront jouées dans une autre tonalité en modifiant certaines altérations : notez-les entre parenthèses au-dessous des sons modifiés.
● Précisez ensuite la nouvelle tonalité.

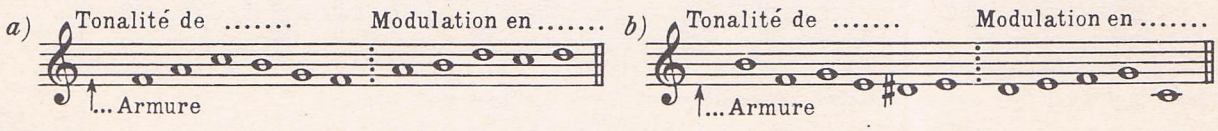


12. Ecrivez les rythmes entendus en utilisant les durées indiquées au-dessus.



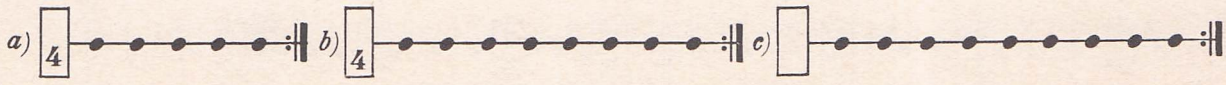
5

13. Modulations aux tons voisins et de modes différents.
● Notez la tonalité et l'armure de la clef de la première partie de chacune de ces phrases musicales.
● Indiquez les altérations suivant la dictée dans la deuxième partie de la phrase et notez la modulation.



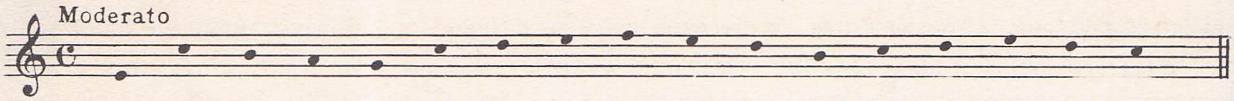
14. Même exercice avec des modulations de modes différents mais de mêmes tonalités.

15. Chaque note étant représentée seulement par un point, complétez l'écriture suivant les rythmes entendus. Complétez le chiffrage de la mesure (la vitesse d'un temps sera donnée).

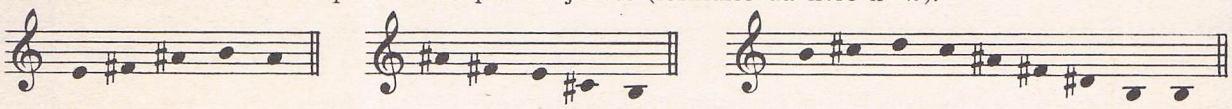


6

16. ● Notez le découpage de cette phrase par des virgules, suivant l'exécution qui en sera donnée.
● Précisez, pour chacune de ces périodes, s'il s'agit d'une suspension (s), ou d'une conclusion (c).
● Ecrivez ensuite les rythmes de chacune de ces périodes (et) et tracez les barres de mesure.

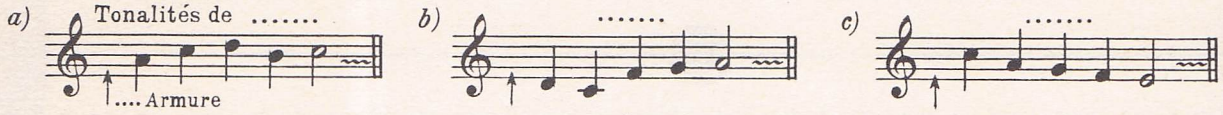


17. Barrez d'une croix les notes qui n'auront pas été jouées (formules du livre n° 49).



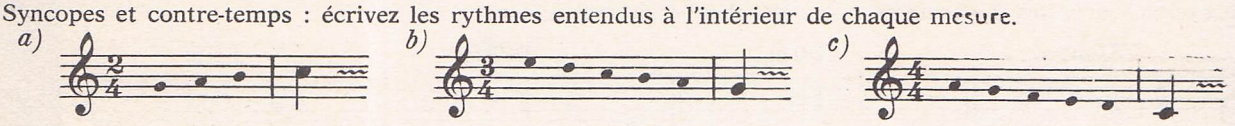
7

18. Formules avec repos sur la dominante (V note de la tonalité).
● Ajoutez les altérations suivant la dictée. ● Notez la tonalité et l'armure de la clef.



19. Formules (à 2 parties) avec cadence parfaite (enchaînements de V à I).
● Ecrivez suivant la dictée les 2 notes qui manquent à la deuxième partie (inférieure).
● Notez la tonalité et l'armure de la clef.

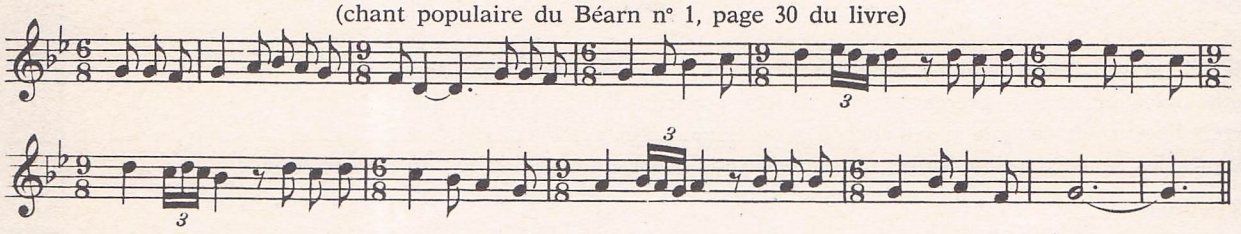
20. Syncopes et contre-temps : écrivez les rythmes entendus à l'intérieur de chaque mesure.



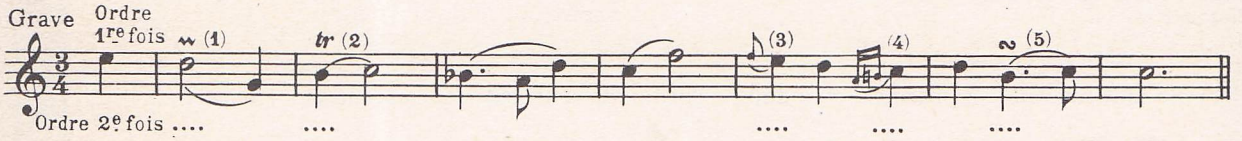
8

21. L'interprétation. ● Ajoutez suivant l'exécution les signes et
● Complétez lors d'une seconde audition par les signes de nuances *p* *f* et *mf*

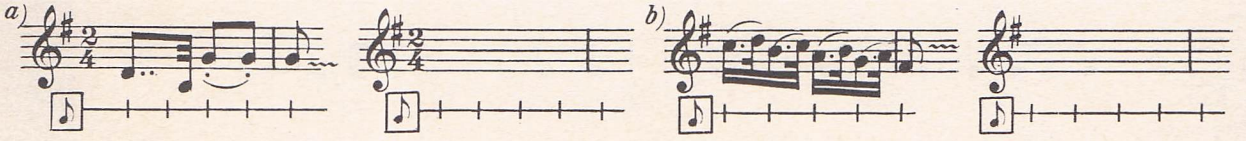
(chant populaire du Béarn n° 1, page 30 du livre)



22. Cette phrase sera jouée une première fois comme elle est écrite, puis une seconde fois en modifiant l'ordre des 5 ornements qu'elle comporte : indiquez cet ordre.



23. Chacune de ces mesures décomposées à la ♪ sera rejouée avec des modifications de rythmes. Ecrivez les nouvelles mesures.



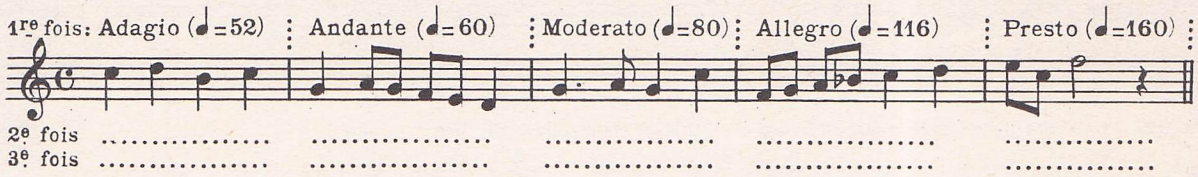
Nombre de réponses exactes

Nombre de réponses exactes

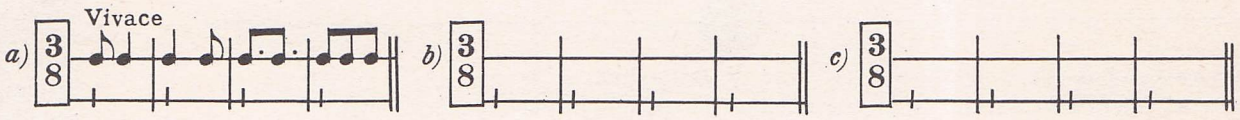
9

24. ● Cette phrase sera d'abord jouée avec les changements de temps dans l'ordre indiqué, puis dans un autre ordre.

● Notez la seconde, puis la troisième fois, l'ordre dans lequel les différents mouvements auront été joués.

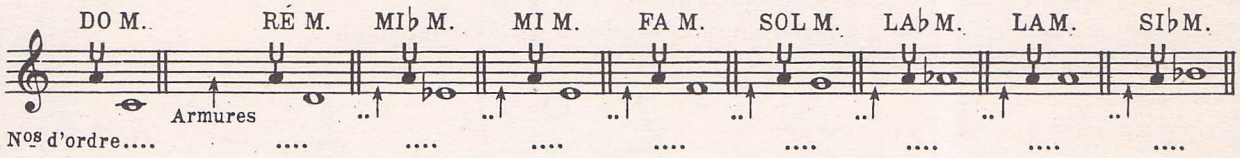


25. Ecrivez ces mesures à 1 temps dans l'ordre entendu (étude préparatoire n° 70 du livre).

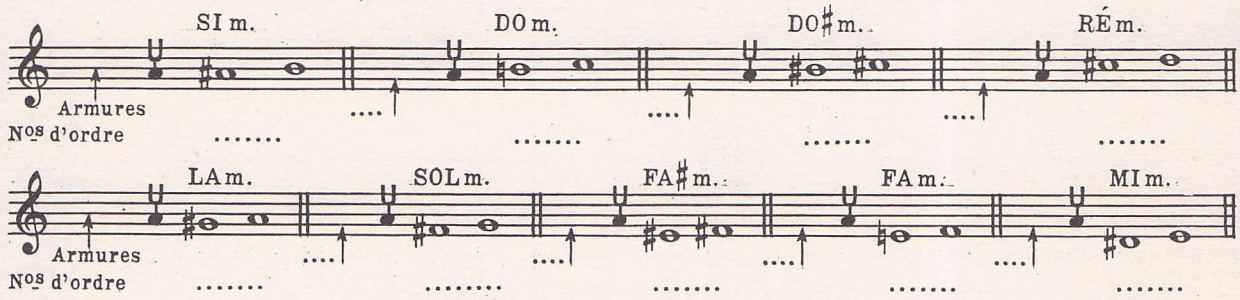


10

26. Après avoir entendu le LA du diapason, indiquez l'ordre dans lequel la première note de la gamme majeure sera jouée. Notez ensuite l'armure.



27. Même exercice avec les 2 dernières notes de chaque gamme mineure.

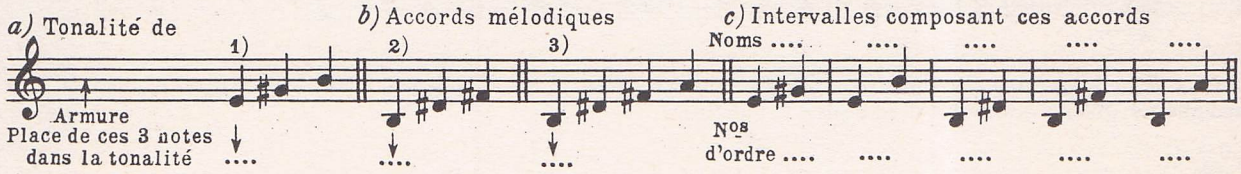


28. ● Indiquez la tonalité à laquelle appartiennent ces 3 accords. ● Notez l'armure.

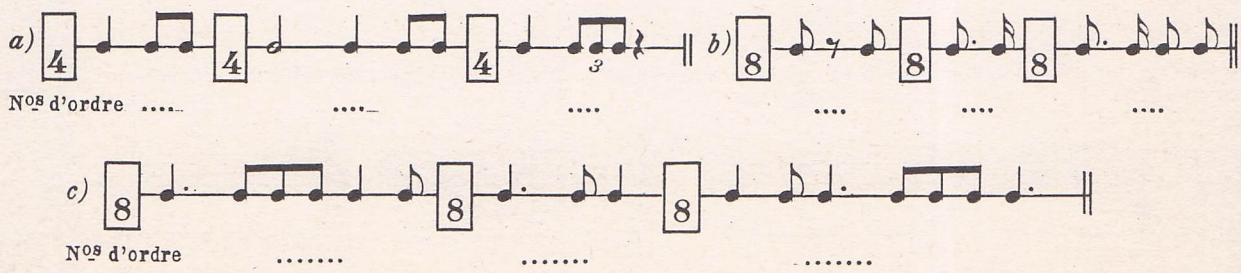
● Quelle place occupe la première note de ces accords dans cette tonalité.

● Barrez d'une croix la note qui n'aura pas été jouée dans ces accords.

● Indiquez les noms des intervalles qui suivent et l'ordre dans lequel ils auront été joués.



29. Complétez le chiffrage de ces mesures et indiquez l'ordre dans lequel elles auront été jouées :



RECONNAISSANCE DES TIMBRES

EXERCICE

	TITRE DE L'ŒUVRE ENTENDUE (à remplir avant d'effectuer l'exercice)	COMPOSITEUR	ELEMENTS RECONNUS (A : instruments en dehors / B : familles instrumentales / C : types d'orchestres)	Lettre correspondant à l'élément reconnu	Nombre de réponses exactes
1					
2					
3					
4					
5					
6					
7					
8					
9					
10					
11					
12					
13					
14					
15					
16					
17					
18					
19					
20					

REMARQUES PRELIMINAIRES

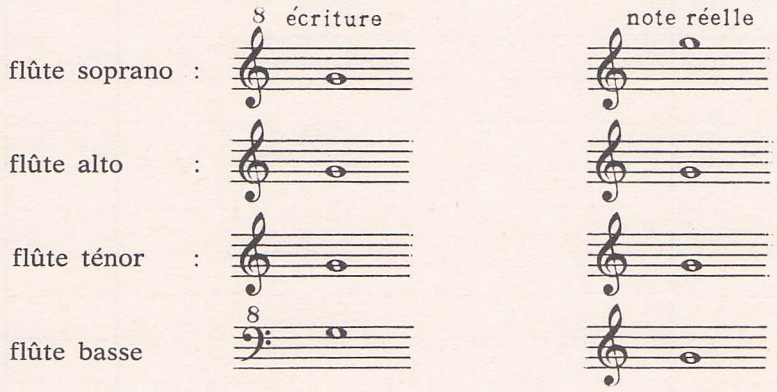
Les pages qui suivent ne constituent pas une méthode instrumentale. Elles se proposent seulement de guider l'instrumentiste dans la préparation des exercices d'application du livre « La musique par les textes », classe de 4e. Le travail initial qu'elles contiennent pourra ainsi se faire soit en groupe d'activités dirigées, soit à la maison, afin qu'une mise en place rapide des orchestrations soit possible dans l'heure collective d'Education musicale, sans qu'il en résulte une perte de temps importante pour les non-instrumentistes.

Bien que les nuances soient très difficiles à réaliser sur des instruments scolaires (notamment sur la flûte à bec, où elles se font bien souvent au détriment de la justesse), il nous a paru indispensable de faire figurer celles-ci au-dessous des textes, afin que l'instrumentiste n'oublie jamais l'élément expressif, essentiel à une bonne exécution collective, surtout lorsqu'il s'agit d'un accompagnement du chant.

LA FLUTE A BEC

(Voir tablature des doigtés dans le bloc annexe à la fin du cahier.)

- **Ecriture des différentes flûtes :**



Ce type d'écriture (le plus courant) a été adopté sur les parties séparées mais, à des fins de simplification ou de regroupement, les 4 flûtes sont écrites en clef de SOL sur le livre, dans les applications.

- **Disposition du travail :**

Les applications du livre de 4e ne contiennent pas de difficultés particulières pour les flûtes. Mais l'interprète pourra les préparer tout en perfectionnant sa technique grâce à :

1° une étude sur la tonalité principale (gamme et arpège),

2° un exercice résumant les principaux doigtés des parties concernées.

Les difficultés de doigté pour la flûte soprano sont encadrées en trait plein de couleur.

Celles concernant la flûte alto sont dans un cadre en pointillé.

Celles particulières aux flûtes baroques (doubles trous) portent la mention B.

- **Recommandations pour le travail :**

— Répéter d'abord séparément tous les passages encadrés.

— Commencer toujours à travailler lentement et augmenter la vitesse très progressivement.

— Travailler toujours les différents rythmes ou articulations indiqués.

— Les études sur les tonalités sont différentes pour les flûtes sopranos et altos. Ne travailler que celle qui concerne l'instrument pratiqué.

EXERCICES D'APPLICATION

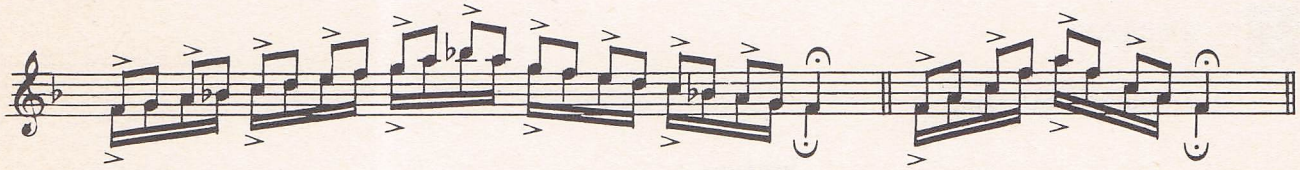
(Voir les parties séparées dans le bloc annexe à la fin du cahier.)

17 2 SOPRANOS - 1 ALTO

a) Tonalité de FA Majeur :

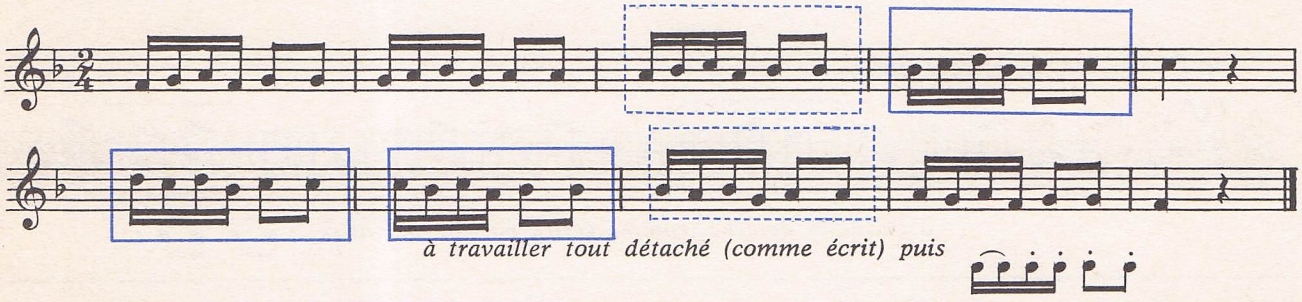
SOPRANO

ALTO *à travailler avec les 2 rythmes indiqués et en marquant bien les accents.*



b) Préparation à la partie principale (notes noires) :

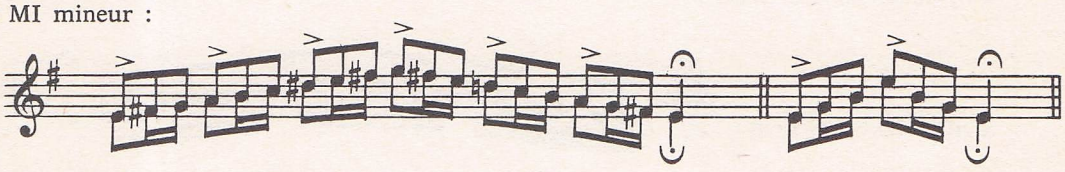
SOPRANO et ALTO



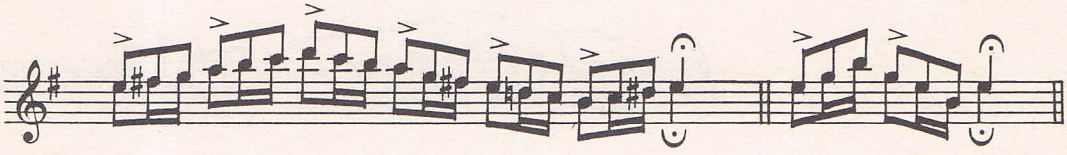
24 2 SOPRANOS - 1 ALTO

a) Tonalité de MI mineur :

SOPRANO

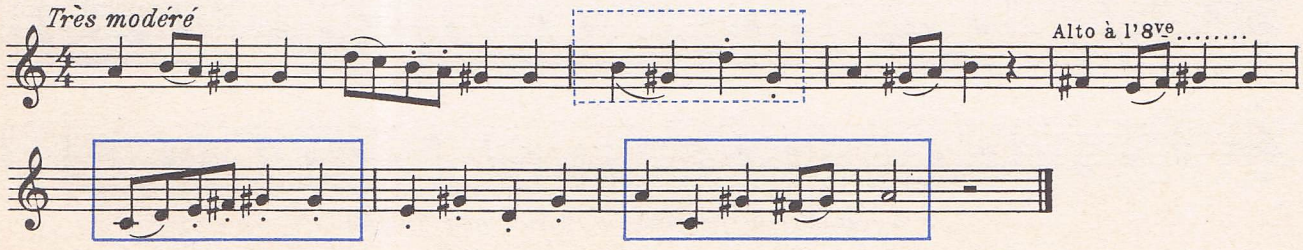


ALTO



b) Travail du SOL (voir doigté dans la tablature).

SOPRANO et ALTO



37 2 SOPRANOS

Revoir le 17 *a)* pour l'étude de FA Majeur (seconde moitié de l'exercice).

a) Tonalité de DO Majeur :

SOPRANO

b) Travail des intervalles de la première partie :

Assez vite

* : doigté n° 2 pour le SI (voir tablature).

43 2 SOPRANOS

a) Tonalité de SOL Majeur :

SOPRANO

b) Travail des première et deuxième parties :

Vif

etc.

à travailler détaché (comme écrit), puis lié par deux :

50 1 SOPRANO - 1 ALTO - 1 TENOR

a) Tonalité de RÉ mineur :

SOPRANO et TÉNOR

ALTO

b)

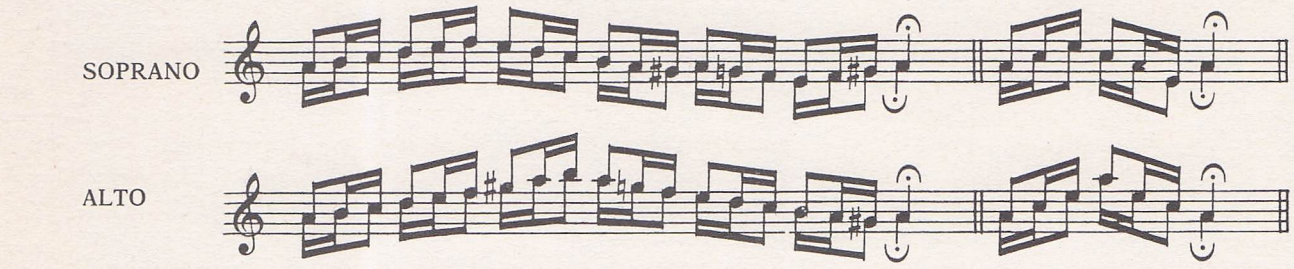
Modéré Alto à l'8ve

B

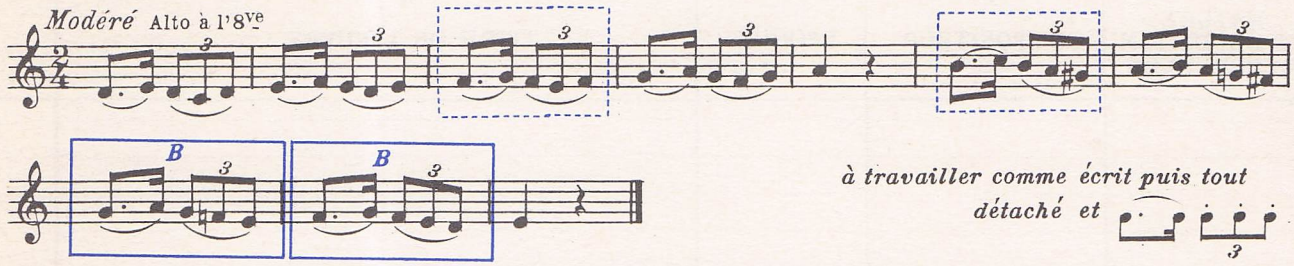
à travailler lié (comme écrit), puis tout détaché.

57 1 SOPRANO - 1 ALTO

a) Tonalité de LA mineur :



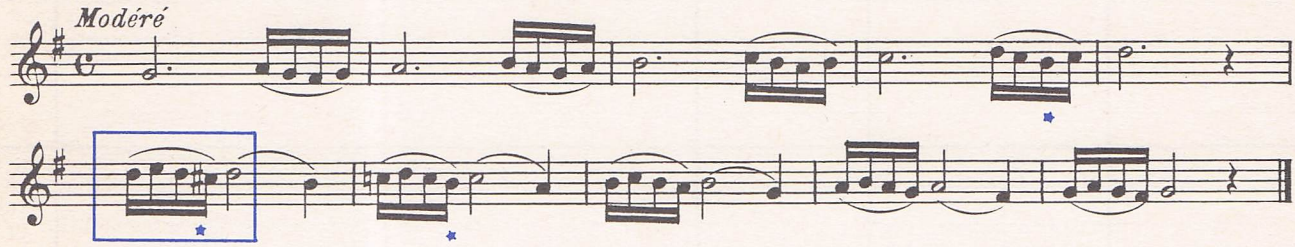
b) Préparation à la partie principale (notes noires) :



64 1 SOPRANO - 1 ALTO - 1 TÉNOR - 1 BASSE

a) Revoir le 36 *a)* pour l'étude de SOL Majeur.

b) Travail préparatoire aux grupetti des parties de soprano et de ténor :

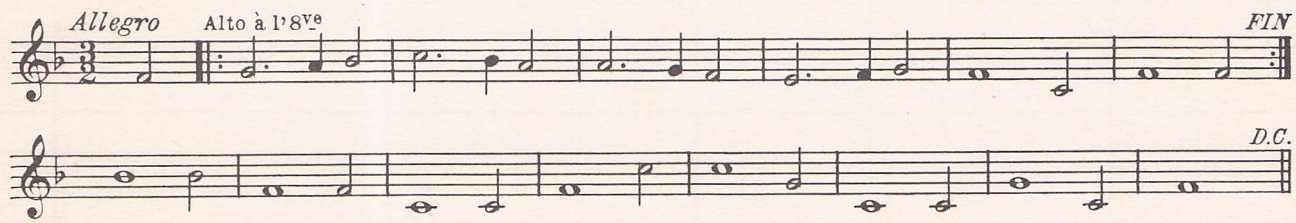


* doigté 2 pour les SI et DO ♯ (voir tablature).

71 1 SOPRANO - 1 ALTO - 1 TÉNOR - 1 BASSE

a) Revoir le 17 *a)* pour l'étude de FA Majeur.

b) Travail des 4 parties :



N. B. — Il n'a été prévu aucun travail préparatoire pour les autres instruments des applications (métallophones, xylophones, percussions, guitare, clarinettes...), les parties qu'ils assurent ne posant aucun problème nouveau par rapport aux années précédentes. Les quelques difficultés qu'ils rencontreront sont surtout d'ordre rythmique.

AUDITIONS EN CLASSE

LES ÉLÉMENTS DE LA MUSIQUE A

INDICATIONS POUR LA REALISATION DE CETTE ETUDE

- Toutes les auditions peuvent figurer dans ce tableau, depuis les courts exemples destinés à illustrer un timbre instrumental précis (qu'on pourra grouper par familles en un même numéro), jusqu'aux études détaillées d'œuvres.
- Certaines d'entre elles pourront consister en exercices sur les éléments de base de la musique. L'élève remplira alors lui-même les colonnes 6 à 11 (après indications du professeur) et les corrections seront ensuite indiquées en rouge.
- Col. 1 : **Nature de l'audition :**

Chaque type d'audition est codifié par une lettre qu'il suffira d'inscrire dans la colonne suivie du numéro de chapitre et de la page du livre, et de la lettre F lorsqu'une fiche a été réalisée à cette occasion.

	1 NATURE DE L'AUDITION REFERENCES	2 COMPOSITEUR	3 EPOQUE	4 TITRE DE L'ŒUVRE	5 GENRE
1					
2					
3					
4					
5					
6					
7					
8					

PARTIE

PRÉHENSION DE LA MUSIQUE

TRAVERS LES ŒUVRES ENTENDUES

Types d'audition. — A : illustration des intruments ou de l'orchestre.
B : exercice ou recherche sur les éléments de base.
C : illustration d'une forme étudiée, ou d'une construction.
D : illustration d'un compositeur.
E : autre type d'audition (à préciser par l'élève dans la col.).

- Col. 3. : **Epoque.** Indiquer les siècles ou demi-siècles qui situent le compositeur.
- Col. 4 : **Titre.** Préciser s'il y a lieu le titre des extraits entendus.
- Col. 5 : **Genre.** Indiquer s'il s'agit de musique vocale ou instrumentale, religieuse ou profane, pour un instrument seul, musique de chambre, orchestre, etc., ainsi que la forme.
- Col. 6 à 11 : **Eléments de base mis en relief.** Ne mentionner que ce qui frappe à l'audition et peut constituer des points de repère simples et directs pour la compréhension de l'œuvre. (Toutes les col. n'étant pas à remplir chaque fois).

	6	7	8	9	10	11	
	ELEMENTS DE BASE MIS EN RELIEF						
	MELODIE	RYTHME	HARMONIE	EXPRESSION MOUVEMENT	ORCHESTRATION TIMBRES	CONSTRUCTION	
							1
							2
							3
							4
							5
							6
							7
							8

	NATURE DE L'AUDITION REFERENCES 1	COMPOSITEUR 2	EPOQUE 3	TITRE DE L'ŒUVRE 4	GENRE 5
9					
10					
11					
12					
13					
14					
15					
16					
17					
18					

	ELEMENTS DE BASE MIS EN RELIEF					
	MELODIE 6	RYTHME 7	HARMONIE 8	MOUVEMENT EXPRESSION 9	ORCHESTRATION TIMBRES 10	CONSTRUCTION 11
9						
10						
11						
12						
13						
14						
15						
16						
17						
18						

NOTES SUR ACTIVITÉS DIVERSES

DATE DE L'ACTIVITÉ

A LA MAISON

1 Emissions musicales à la radio (titre, sujet, compositeur...)

2 Emissions musicales à la télévision (titre, sujet, compositeur...)

3 Disques écoutés (titre, compositeur, interprète...)

4 Livres sur la musique (titre, auteur...)

5 Œuvres travaillées sur un instrument : nom de l'instrument : .....
(titre, compositeur...)

DATE DE L'ACTIVITÉ

A L'EXTERIEUR

6 Participation à une chorale (œuvres chantées : titres, compositeurs...)

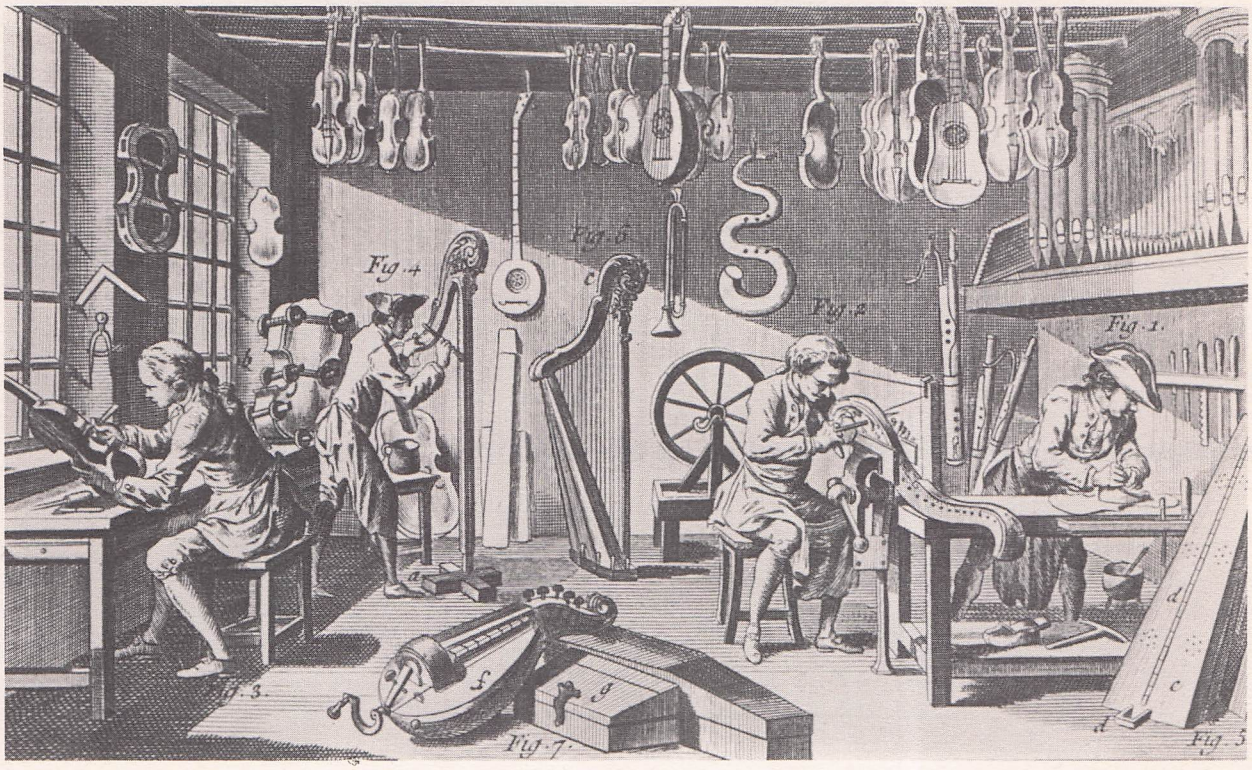
7 Participation à un groupe instrumental ou un orchestre (titres, compositeurs...)

8 Films musicaux (titre, interprètes, acteurs...)

9 Concerts ou soirées musicales (nom de l'orchestre, du chef, titre des œuvres, compositeurs...)

10 Visites de musées, conférences, expositions, etc.

QUELQUES INSTRUMENTS SOLISTES



(Cl. Debenay - Coll. H. Prouté)

1. Un atelier de lutherie au dix-huitième siècle (gravure extraite de l'Encyclopédie de Diderot).

a) Quels instruments à cordes voyez-vous dans cet atelier de gauche à droite ?

- Cordes frottées .....
- Cordes pincées .....

b) Citez les noms des autres instruments :

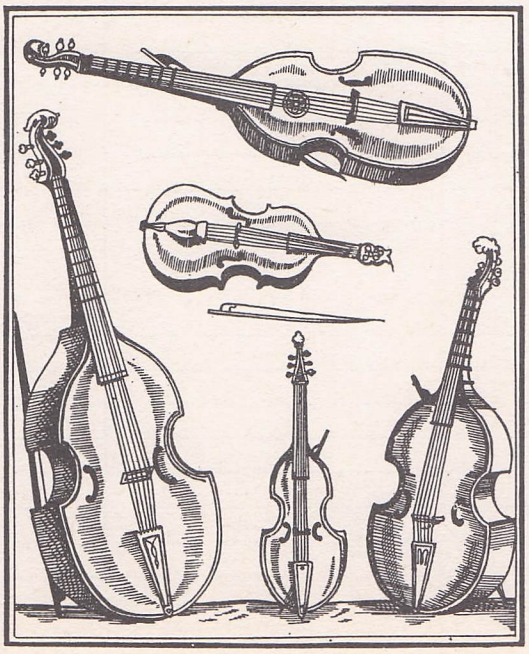
- Cuivres : .....
- Bois : .....
- Claviers : .....

c) Parmi tous ces instruments, quels sont ceux qu'on n'emploie plus aujourd'hui ? (Voir tableau page 59 du livre) : .....

d) Pouvez-vous identifier quelques outils utilisés par ces luthiers (de gauche à droite) : .....

.....

2. Famille des violes (seizième et dix-septième siècles).



e) Comparez les violes (grav. 2) avec les instruments de la famille actuelle des cordes à archets.

	Violes	Violons
• Caisse de résonance .		
• Cordes		
• Chevillier .		
• Ouïes		
• Touche ...		
• Archet		

3. Narciso YEPES (Cl. Deutsche Gram.)

4. Andrès SEGOVIA (Cl. M. Garanger)

a) Quelle différence y a-t-il entre ces 2 guitares ? .....

.....

.....

b) Quelle est la guitare qui se rapproche le plus du luth (gravure 5) ? .....

..... Pourquoi ? .....

.....

c) En quoi diffère-t-elle de celui-ci cependant ? .....

.....

.....

d) De quel type d'ensemble s'agit-il sur la gravure 5 ? Vous semble-t-il équilibré ? .....

.....

.....

e) Comparez ces 3 instruments avec les mêmes utilisés de nos jours (taille, caisse de résonance, archet).

- Luth

.....

.....

.....

.....

- Guitare

.....

.....

.....

.....

.....

- Violon

.....

.....

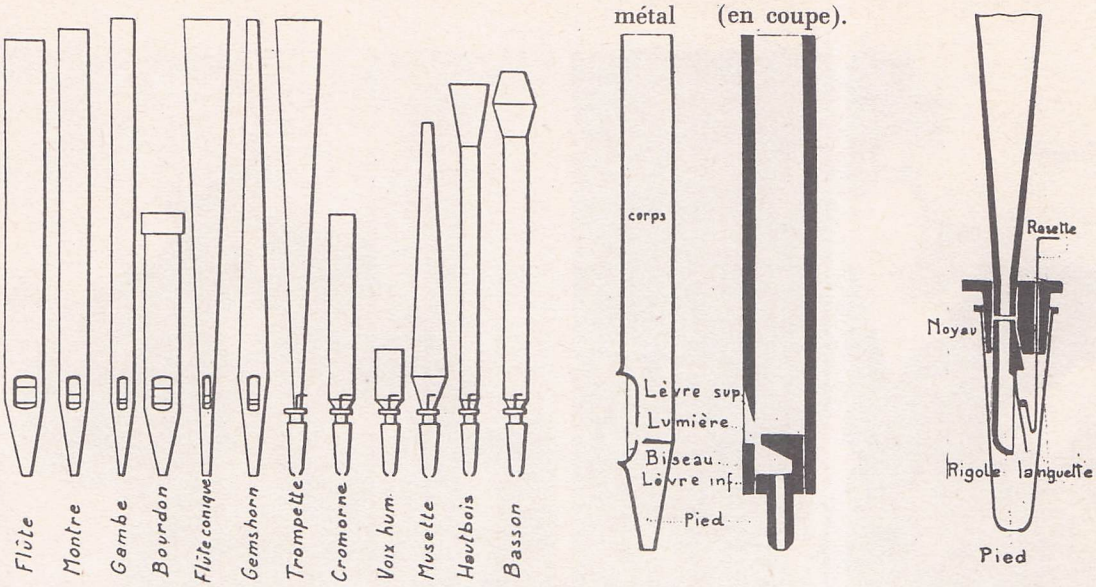
.....

.....

.....

5. « Le Concert » (gravure du dix-septième siècle).
(Cl. Debenay - Coll. H. Prouté)

6. • Tuyaux d'orgue de diverses formes — • Tuyaux à bouche ouverts — a) en métal, b) en bois (en coupe). • Tuyau à anche.



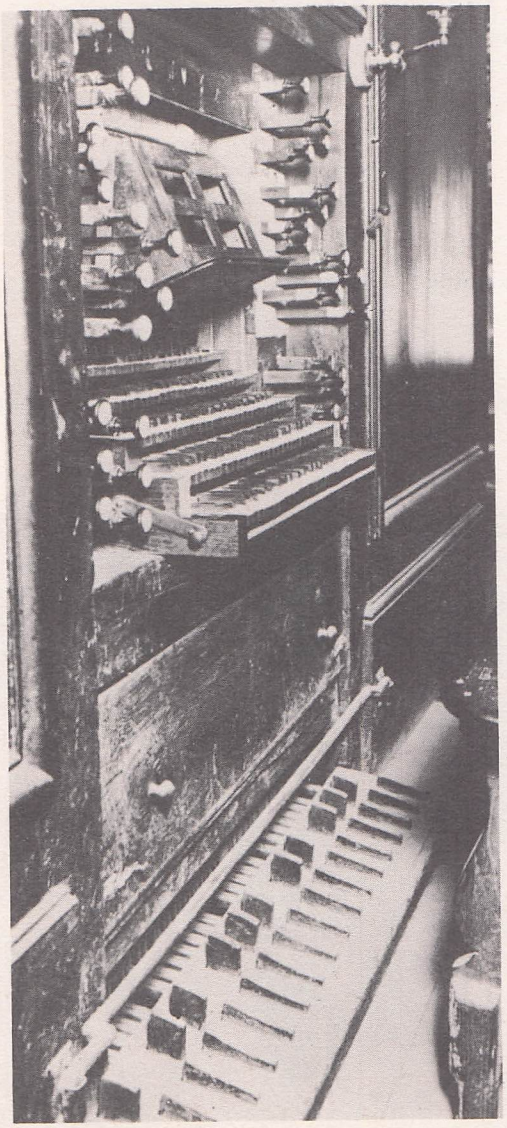
a) Pourquoi tous ces tuyaux ont-ils des formes différentes ? .....

.....

.....

b) Quel est le rôle des boutons placés de chaque côté des claviers ? .....

.....



c) Pourquoi y a-t-il plusieurs claviers ? .....

.....

.....

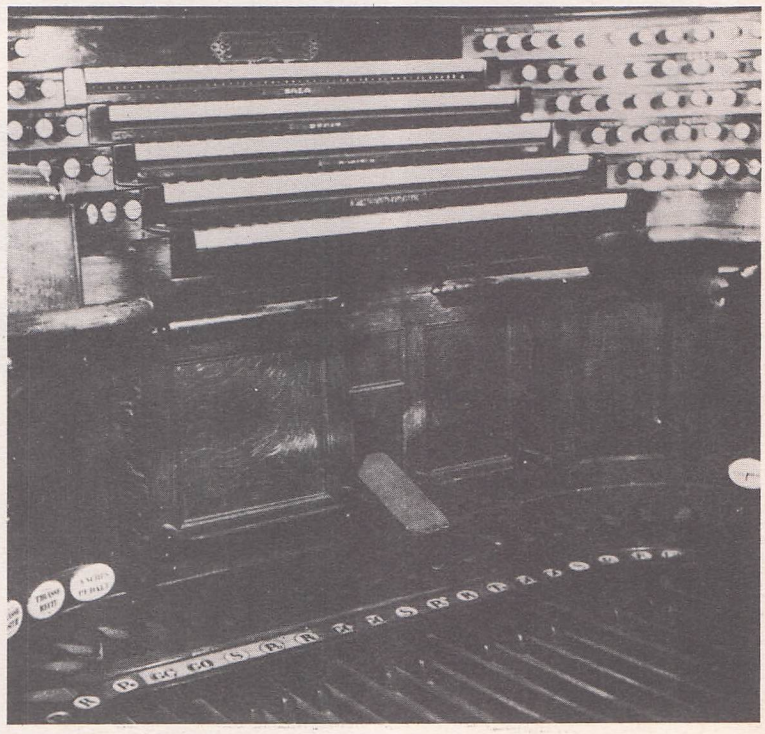
d) Quel est l'aspect du pédalier ? .....

.....

.....

e) Pourquoi l'instrument n° 8 vous semble-t-il être plus perfectionné ? .....

.....



7. Orgue de l'église Saint-Gervais à Paris (dix-huitième siècle). (Cl. Viollet)

8. Console de l'orgue Cavaillé-Coll de Notre-Dame de Paris (dix-neuvième siècle). (Cl. Viollet)

ÉVOLUTION DE L'ORCHESTRE

9. Concert donné à la Cour de Frédéric II, roi de Prusse. (Cl. Debenay)

a) Comparez ces deux formations de musique de chambre.

Instruments	Effectifs
Grav. 9	.....
.....	.....
.....	.....
Grav. 10	.....
.....	.....
.....	.....

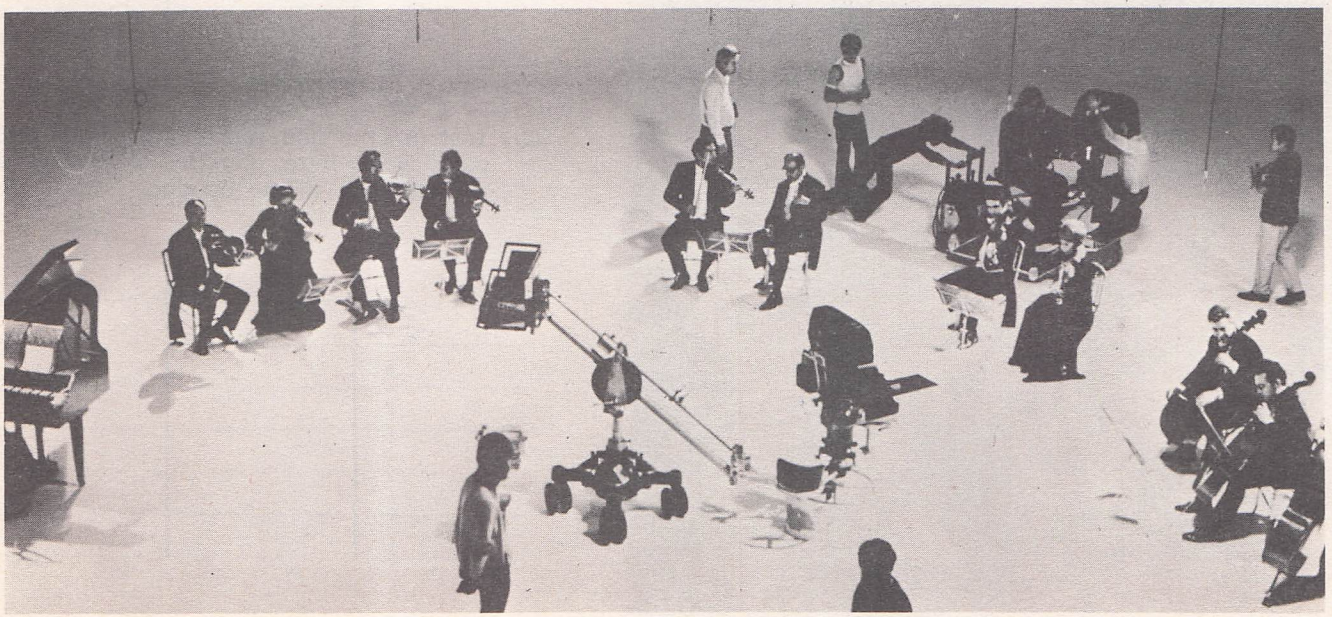
b) Quelles formes classiques peuvent être illustrées par ces deux orchestres ?

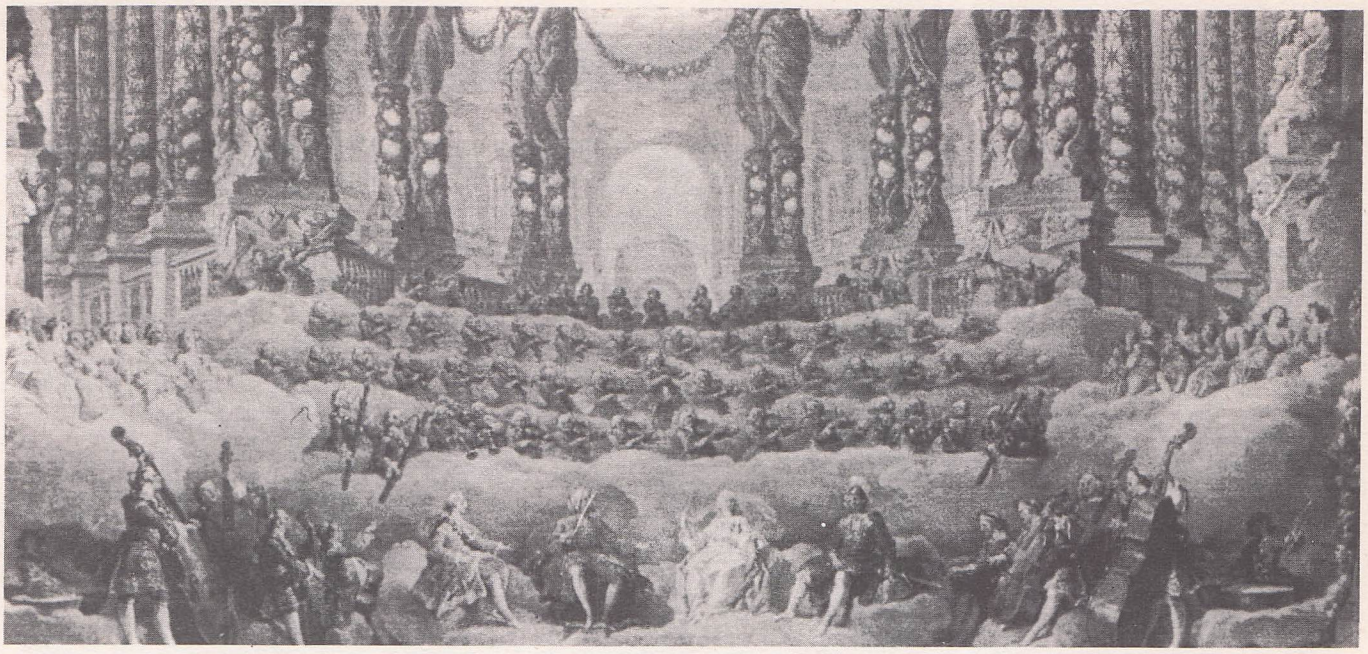
9 .....

10 .....

c) Un instrument ne figure pas sur la photo n° 10 ; sa place serait à droite.
Quel est son nom ? ..... Quel est l'instrument placé à gauche ? .....

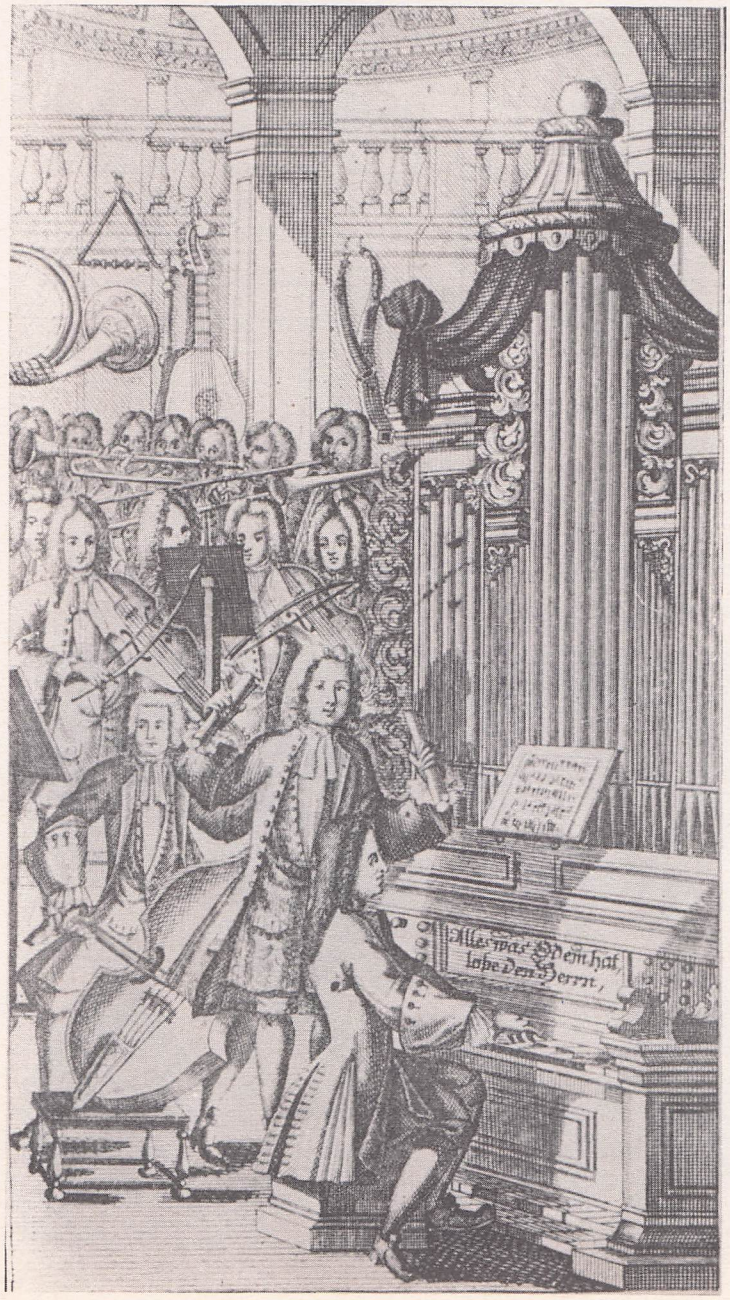
10. L'ensemble « I musici » au cours d'un enregistrement pour la télévision. (Cl. Philippe)





11. Orchestre d'opéra en Italie en 1729. (Cl. Arch. Photo.)

12. Orchestre dans une église au dix-huitième siècle. (Cl. B.N.)



Composition de chacun de ces orchestres.

a) Instruments figurant sur la photo

Cordes	Bois	Cuivres
n° 11		
n° 12		

b) Instruments non représentés, mais cités page 56 du livre, dans les orchestres de théâtre à la même époque.

EXEMPLE I

MOZART

Andante cantabile con espressione

p fp cresc. tr p

fp 3 tr cresc. f tr p cresc.

1. A quel instrument est destinée cette œuvre ? .....

2. *a)* A quelle forme peut-elle appartenir ? ..... Pourquoi ? .....

.....

b) De quel mouvement peut-il s'agir ? ..... Pourquoi ? .....

.....

3. *a)* Indiquez (sur l'exemple) la fin de la première phrase.

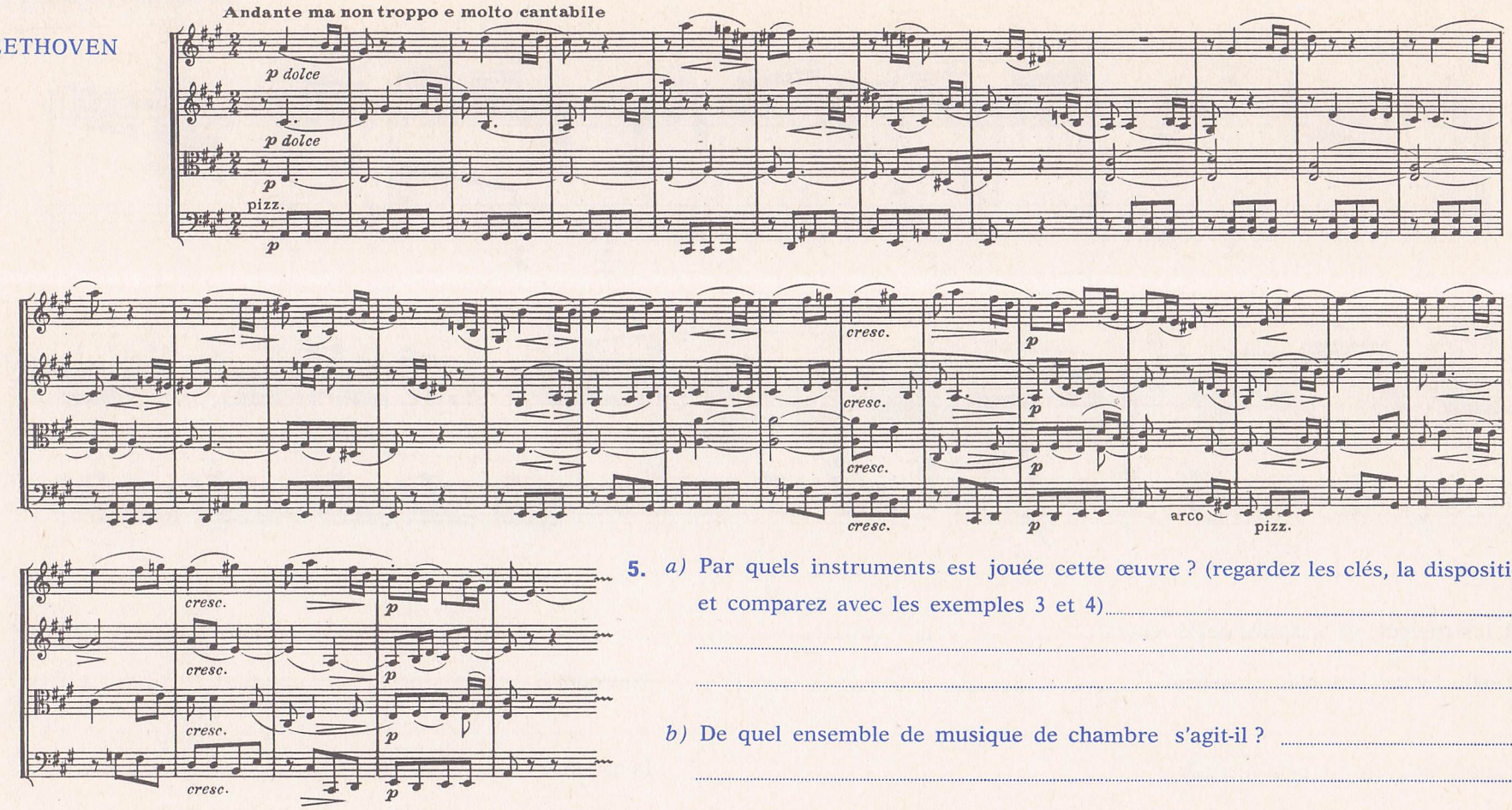
b) Soulignez (sous la portée en clef de sol) la période qui est une variation des six premiers temps.

4. Relevez toutes les indications d'expression de cet extrait et indiquez leur signification :

- nuances .....
- phrasé .....
- ornements .....

EXEMPLE II

BEETHOVEN



5. *a)* Par quels instruments est jouée cette œuvre ? (regardez les clés, la disposition, et comparez avec les exemples 3 et 4) .....

.....

.....

b) De quel ensemble de musique de chambre s'agit-il ? .....

.....

6. *a)* Entourez les notes du thème sur l'exemple (voir les parties en clef de sol pendant les seize premières mesures).

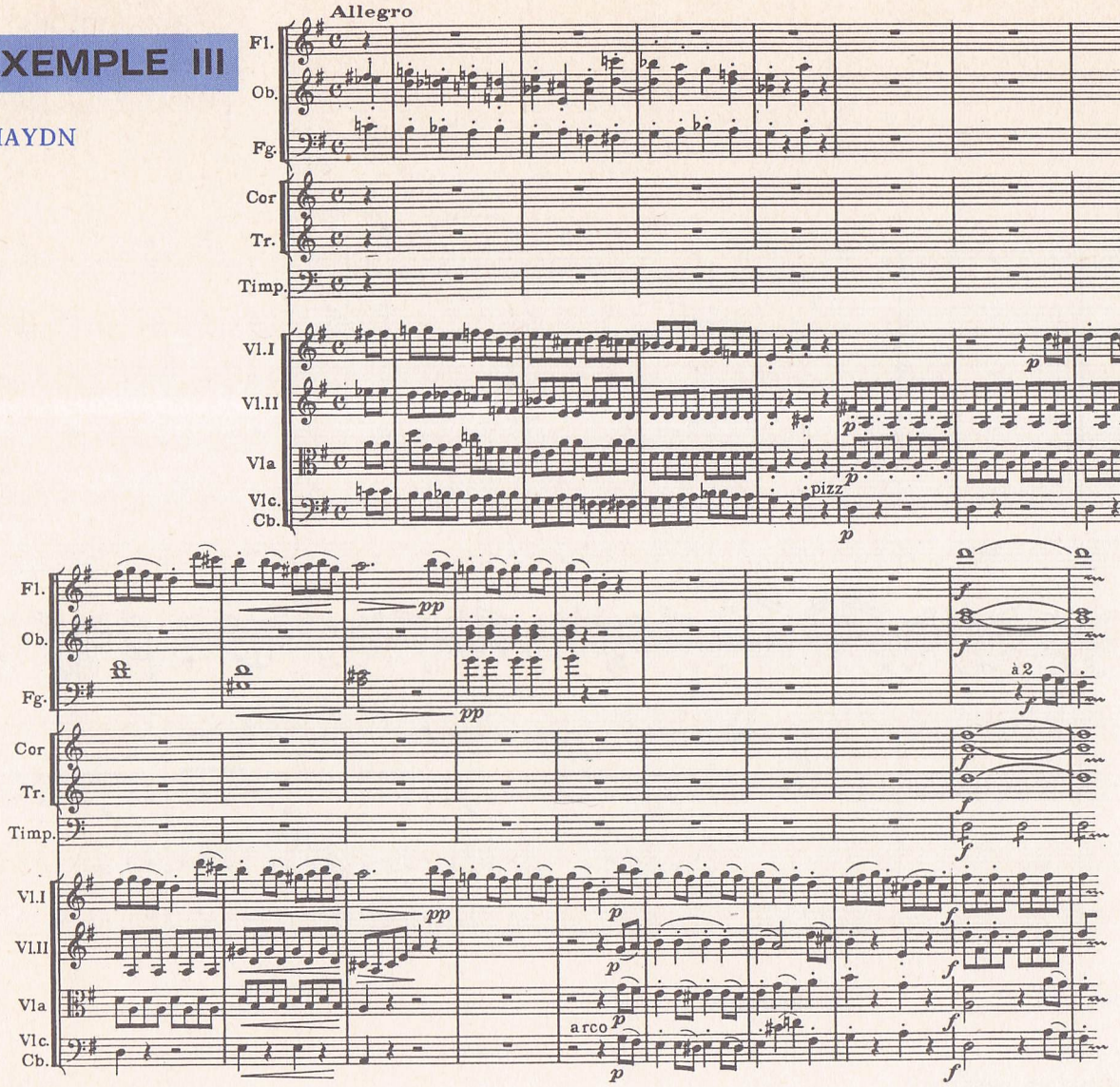
b) En combien de périodes peut-on le diviser ? .....

7. Entourez sur l'exemple (à partir de la 17e mesure) tous les fragments (rythmiques et mélodiques) qui rappellent le thème.

8. Ecrivez sur une seule portée la première période de ce thème :

EXEMPLE III

HAYDN



9. Indiquez le nom français (complet) des instruments qui jouent cette œuvre : Fl : .....

Ob : ..... Fg : ..... Tr : .....

Timp : ..... Vl I : .....

Vl II : ..... Vla : .....

Vlc : ..... Cb : .....

10. *a)* De quelle forme s'agit-il ? (Voir livre, p. 70.)

Pourquoi ? .....

.....

b) De quel mouvement pourrait faire partie cet extrait ? (Deux réponses possibles.) :

.....

11. *a)* Soulignez le thème principal (sur l'exemple).

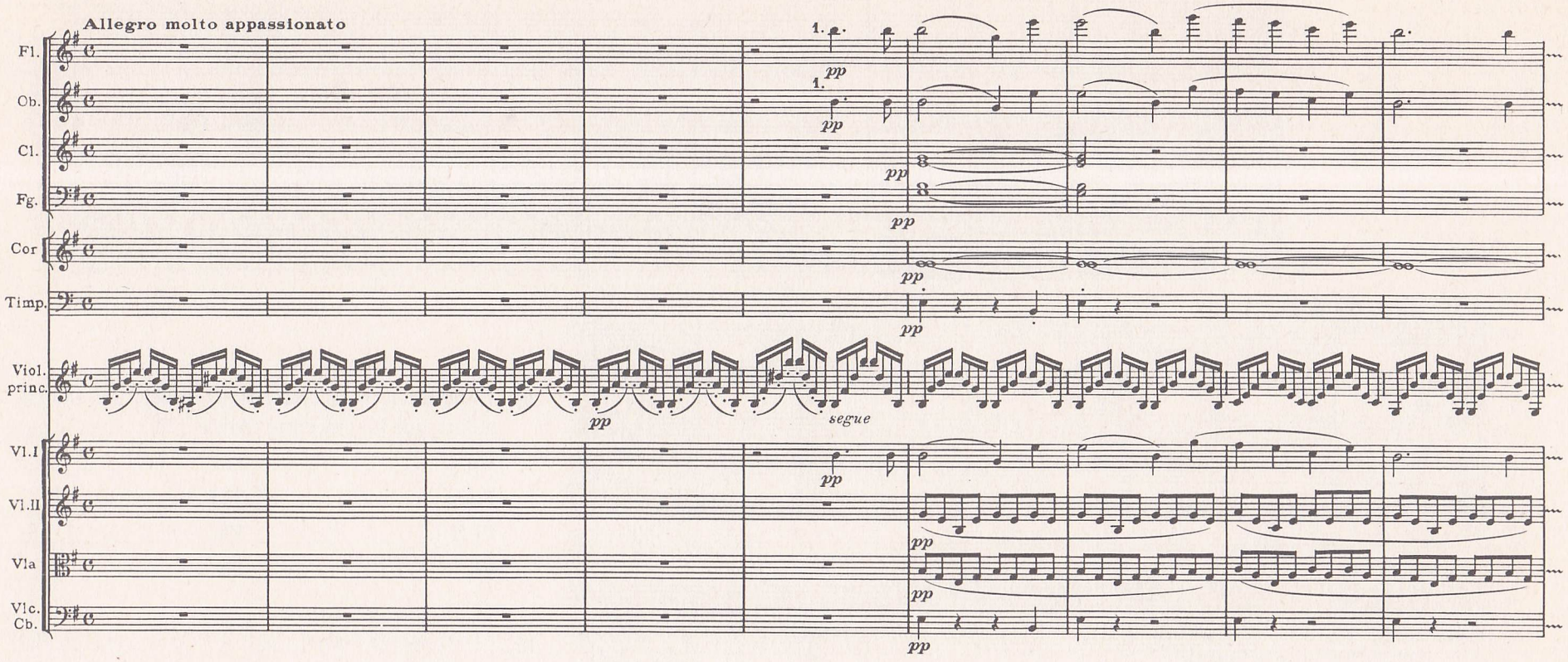
b) S'agit-il du premier ou du second thème d'une forme sonate ? ..... Pourquoi ? (Voir les tonalités.) .....

.....

12. Quels instruments ne jouent pas de la façon la plus habituelle au cours du fragment ? .....

EXEMPLE IV

MENDELSSOHN



13. *a)* De quelle forme s'agit-il ? (Voir livre, p. 70.) ..... Pourquoi ? .....

.....

b) A quel endroit du premier mouvement se situe ce passage ? .....

Comment s'en aperçoit-on ? .....

14. *a)* Entourez le premier thème du mouvement, repris ici.

b) Quels instruments jouent ce thème ? .....

Le jouent-ils à l'unisson ? .....

LA VIE DES MUSICIENS : ÉPISODES ET ANECDOTES

1. LULLY ET LA FONTAINE : EPITRE « AU FLORENTIN » (1674)

C'est à la suite d'une tentative malheureuse de collaboration entre les deux hommes que La Fontaine fut amené à exhaler sa rancune et son amertume dans l'épître citée ici.

Le Florentin
Montre à la fin
Ce qu'il sait faire :
Il ressemble à ces loups qu'on nourrit, et fait bien :
Car un loup doit toujours garder son caractère,
Comme un mouton garde le sien.
J'en étais averti ; l'on me dit : « Prenez garde ;
Quiconque s'associe avec lui se hasarde ;
Vous ne connaissez pas encor le Florentin ;
C'est un paillard, c'est un mâtin
Qui tout dévore,
Happe tout, serre tout ; il a triple gosier.
Donnez-lui, fourrez-lui, le glout demande encore :
Le roi même aurait peine à le rassasier. »
.. ..
Celui-ci me dit : « Veux-tu faire,
Presto, presto, quelque opéra,
Mais bon ? ta muse répondra
Du succès par devant notaire.
Voici comment il nous faudra
Partager le gain de l'affaire :
Nous en ferons deux lots, l'argent et les chansons ;
L'argent pour moi, pour toi les sons ;
.. ..
Chacun voudrait qu'il fût dans le sein d'Abraham ;
Son architecte et son libraire,
Et son voisin, et son compère,
Et son beau-père,
Sa femme, et ses enfants, et tout le genre humain,
Petits et grands, dans leurs prières,
Disent le soir et le matin :
« Seigneur, par vos bontés pour nous si singulières,
Délivrez-nous du Florentin. »

2. QUELQUES TEMOIGNAGES DE COMPOSITEURS SUR HAENDEL

A) **De Jean-Sébastien Bach** (rapporté par sa femme Anna Magdalena)

Sébastien avait été très intéressé par ce que l'Anglais lui avait dit de M. Haendel, de Londres. Je n'ai jamais pu comprendre comment on pouvait volontairement s'exiler de notre bonne Saxe pour aller vivre dans cette île si sombre ; il est vrai que les Anglais sont un peuple riche et que M. Haendel gagne là-bas beaucoup d'argent. Notre hôte l'avait entendu plusieurs fois jouer de l'orgue à Londres dans la grande église — ou est-ce une cathédrale ? — de Saint-Paul ; il nous parla de la maîtrise qu'on reconnaissait à Haendel et de son impatience d'entreprendre le voyage pour entendre le seul organiste qui, lui avait-on dit, méritait d'être comparé au « Saxon ». Mais, après avoir entendu Sébastien, il se tourna vers moi, s'inclina et dit : « Si vous me le permettez, Madame Bach, je vous dirai que, parmi tous les organistes connus du monde entier, et j'en ai entendu beaucoup, aucun n'égale votre mari. »

Anna-Magdalena Bach : « *Petite Chronique* ».
Editions Buchet-Chastel.

B) **De Beethoven** (rapporté par G. von Breunig, fils d'un ami de Beethoven).

Pendant sa maladie (vers le milieu de février 1827), il reçut, un après-midi, les œuvres complètes de Haendel, reliées, dans une belle édition in-quarto, cadeau que lui envoyait le harpiste-virtuose Stumpff. Depuis longtemps, il désirait posséder ces œuvres, et c'était pour satisfaire à ce désir, qu'il avait exprimé un jour, que ce cadeau lui était adressé. Lorsque j'entrai dans sa chambre, à midi, comme tous les jours, le regard brillant, il me désigna tout de suite les volumes empilés sur le piano : « Regarde, voilà ce que j'ai reçu aujourd'hui. On me fait un grand plaisir en me donnant ces œuvres. Depuis longtemps, je désirais les avoir, car Haendel est le compositeur le plus grand, le plus habile ; on peut encore apprendre avec lui. Apporte-moi ces livres ! » Il parla et parla avec une animation joyeuse sur ceci et cela. Et je me mis à les lui apporter l'un après l'autre sur son lit. (N.D.L.R. : l'édition était en 34 volumes !) Il les feuilleta à mesure que je les lui donnai, s'arrêtant à certains passages et empilant aussitôt les volumes à sa droite, sur son lit, contre le mur, jusqu'à ce que tous y furent réunis ; ils restèrent ainsi pendant plusieurs heures ; je les revis au même endroit l'après-midi. Il recommença alors à parler avec animation et en termes élogieux de la grandeur de Haendel, qu'il disait être « le plus classique et le plus profond de tous les compositeurs... »

3. J.-S. BACH VU PAR SA FEMME ANNA MAGDALENA :

A) L'homme et le musicien.

Son portrait : *« Il ne serait pas juste de dire qu'il était beau. Peu de Bach étaient de beaux hommes. Mais toute la force de son esprit se reflétait dans ses traits. Le front frappait par sa puissance et d'épais sourcils, froncés par un effort constant de concentration, donnaient à ses yeux une profondeur singulière. Lorsque je le connus, ceux-ci étaient très grands. Dans les dernières années de sa vie, ternis par la souffrance et le surmenage, ils se firent plus petits, les paupières tombant davantage. Son regard intense semblait dirigé vers l'intérieur, ce qui impressionnait beaucoup. Ses yeux « écoutaient », si je puis m'exprimer ainsi, et avaient par moment une lueur mystique. Sa bouche, large et mobile, exprimait la générosité ; les coins de ses lèvres souriaient. Son menton était large, carré, bien proportionné à son front...*

Sans en être conscient, il frappait tous ceux qui le voyaient. Un merveilleux mélange de grandeur et d'humilité rayonnait de lui. Trop intelligent pour ne pas reconnaître son propre génie, il n'y attachait cependant pas d'importance. Il croyait d'ailleurs que des études approfondies, faites avec ferveur, suffisaient pour faire de tout homme un musicien tel que lui ! Combien de fois, entrant dans la chambre alors qu'il était au clavecin avec un élève, ne l'ai-je pas entendu dire : « Si tu te donnes autant de peine que je m'en suis donnée, tu pourras bientôt jouer aussi bien que moi ! »

L'organiste *(à propos d'un concert à Hambourg, en 1720) : « Mon père se rendit donc le jour suivant au concert de l'église Sainte-Catherine. A son retour, je le pressai de questions. Il débordait d'admiration : jamais il n'avait entendu et pensait qu'il n'entendrait plus jamais toucher de l'orgue de cette façon... Il raconta que le maître de chapelle avait joué deux heures de suite et avait notamment, pendant une demi-heure, improvisé sur le choral « au bord des eaux de Babylone » en pratiquant le plus merveilleux jeu de pédale qu'on puisse imaginer. « Il utilisait la pédale double avec autant de facilité, dit mon père, que s'il avait joué la gamme avec une main... » Lorsque mon futur mari eut terminé sa splendide audition, M. Reincken, l'organiste de Sainte-Catherine, s'était approché de lui. Agé de quatre-vingt-dix-sept ans, il avait la réputation d'être très jaloux et très fier de ses propres capacités. Cependant, à la stupéfaction de tous, il avait pris la main du maître de chapelle et l'avait baisée en disant : « Je salue les mains du génie, je pensais qu'un art pareil mourrait avec moi, mais je constate qu'il vit encore en vous. »*

Le professeur : *« Je crois qu'il n'y a jamais eu de professeur comme lui, si enthousiasmant, si patient (sauf avec les paresseux), si infatigable ! Ses yeux et ses oreilles remarquaient pourtant les moindres fautes, il ne tolérait jamais le manque de soin. J'ai vu des jeunes gens, ses élèves, trembler d'appréhension avant d'aller vers lui et revenir, les larmes aux yeux, tellement ils étaient touchés de sa bonté. Je les ai vus aussi pâlir lorsqu'il se fâchait contre eux, ce qui arrivait rarement. Parfois, pourtant, son caractère passionné éclatait. Il n'avait guère d'indulgence pour une certaine forme de vanité. Je l'ai vu une fois arracher sa perruque et la jeter à la tête d'un élève, qu'il appelait pompeusement un « chevalier du clavier » ; il nommait ainsi ceux qui essayaient de produire de brillants effets sans posséder de bases solides... »*

B) Le cantor de Saint-Thomas de Leipzig.

L'état de la musique à son arrivée à Saint-Thomas : *« Les classes inférieures de l'école Saint-Thomas étaient pleines de garcons grossiers et turbulents qui rôdaient pieds nus à travers la ville, mendiant, hurlant et causant du scandale... Sébastien me racontait que leurs voix étaient souvent si rauques qu'il aurait aussi bien fait de conduire une troupe de corbeaux. Quand on pense à ses cantates et à ses motets on imagine aisément combien ce devait être cruel pour lui, qui devait les diriger si souvent, de n'avoir à sa disposition que des voix aussi médiocres. Il ne partageait évidemment pas l'opinion du conseil de l'école qui estimait qu'après la glorification de Dieu le but principal des classes de chant devait être de faciliter la digestion des élèves... »*

Ses fonctions réelles à Leipzig : *« Le cantor avait rang immédiatement après le recteur et le vice-recteur de l'école Saint-Thomas. Eux, lui et le professeur de latin étaient les quatre maîtres supérieurs de l'établissement. En qualité de cantor, Sébastien devait donner aux garçons des leçons de chant et de latin ; il n'aimait pas cette dernière obligation, car, bien que bon latiniste, il n'avait pas l'habitude d'enseigner dans cette langue...*

En plus de ses leçons et de certains devoirs de surveillance, le cantor devait mener les garçons à l'église tous les jeudis matin à sept heures et leur faire répéter la musique pour le dimanche. Il fallait également qu'il assistât aux répétitions du samedi et qu'il arrangeât et fit exercer des partitions pour les processions de Saint-Michel, du Nouvel An, de Saint-Martin et de Saint-Grégoire. En outre, on exécutait chaque dimanche, à l'église Saint-Thomas ou à l'église Saint-Nicolas, un motet ou une cantate dont il était responsable ; il devait aussi diriger la musique des églises de Saint-Jean et Saint-Paul et prendre soin de leurs orgues... Sans compter que, bien qu'il ne fut pas l'organiste officiel d'une des quatre églises de Leipzig, ceux qui connaissaient son jeu savaient qu'il y tenait souvent les orgues... »

Extrait de la « Petite Chronique »
d'Anna-Magdalena BACH - Traduction de M. et Ed. Buchet.
Editions Buchet-Chastel.

4. MENDELSSOHN

A) L'enfant prodige.

Premier concert (1818) :

Il nous faut à présent suivre les progrès de Félix qui émerveillaient ses maîtres Zelter et Berger. Aussi, le 24 octobre 1818 — il n'avait pas encore tout à fait dix ans — ceux-ci décidèrent-ils de le présenter au public berlinois. Ils organisèrent pour l'enfant un concert au cours duquel il joua la partie de piano d'un trio avec deux cors de Woefl *et fut chaleureusement applaudi. Nous devons à Devrient qui le vit et l'entendit jouer pour la première fois le portrait suivant du petit pianiste : « ... Il tenait sa place parmi les grandes personnes dans son costume d'enfant — un veston bien ajusté à l'encolure très ouverte, au-dessus duquel était boutonné un large pantalon avec, de chaque côté, des poches dont il se servait pour enfoncer ses mains. Il balançait de gauche à droite sa tête bouclée et ne cessait de sauter, tantôt d'un pied, tantôt de l'autre. Les paupières mi-closes, à travers lesquelles étincelaient ses yeux bruns, il répondait avec un léger zézaiement et presque avec défi aux questions indiscrètes et insidieuses que les gens posent généralement aux jeunes prodiges... »*

Devrient fut extrêmement frappé par la musicalité, la technique, et la maîtrise pianistique de l'enfant. L'acuité de son oreille lui permettait déjà de détecter, dans un orchestre ou dans un large ensemble choral, la moindre faute faite par tel instrument ou telle voix. Son sens critique se développait aussi.

Dès l'année suivante (il avait donc onze ans) il commença à composer. Très méthodique, il classait soigneusement dans des cahiers les manuscrits autographes ou les copies de ses essais avec l'indication du lieu et de la date de composition de chaque morceau... Publiés ou non, ils remplissent quarante-quatre gros volumes qui ont été conservés, après la mort de l'auteur, à la Bibliothèque impériale de Berlin.

Dimanches musicaux :

Chaque dimanche matin, les Mendelssohn organisaient chez eux des séances musicales auxquelles les enfants assistaient et souvent participaient en tant qu'exécutants. Fanny et Félix jouaient du piano, Paul du violoncelle, et Rebecca chantait.

Ces séances réunissaient des musiciens qui formaient un petit orchestre et des chanteurs, amateurs ou membres de la « Singakademie ». Dès l'année 1821, au cours de ces séances, Félix eut la joie et le rare privilège, dont peu de musiciens avant lui eussent pu se vanter, de diriger lui-même ses œuvres à peine terminées, entre autres, trois opérettes dont les livrets étaient des adaptations de vaudevilles français par un médecin ami de la famille, le Docteur Caspar.

Cette fois encore, nous empruntons à Devrient, l'ami fidèle qui assistait régulièrement à ces réunions dominicales, quelques renseignements intéressants concernant le « Concertmeister » en herbe qu'était déjà le jeune Mendelssohn : « Les chanteurs étaient groupés autour d'une grande table et, à côté du piano, grave et décontracté, perché sur un haut tabouret, Félix nous dirigeait avec ardeur comme s'il était en train de s'amuser à quelque jeu avec ses camarades... Il était là dans l'unique intention d'écouter et d'interpréter sa musique, et il considérait qu'il en était de même pour nous. Dès la toute première fois, nous fûmes frappés par son assurance et par sa modestie en comparaison avec sa détermination de mener à bien ce qu'il avait entrepris. Quand le déchiffrage de son œuvre fut terminé, son premier soin fut de ramasser les parties et de les ranger soigneusement ; il faisait cela sans se préoccuper de connaître nos impressions.

B) L'admirateur de Bach.

L'annonce d'une prochaine présentation d'une œuvre inconnue de Jean-Sébastien Bach s'était peu à peu répandue à Berlin grâce aux efforts conjugués de Félix, de Devrient et de Marx. Des articles et des analyses de la Passion selon saint Matthieu *avaient été publiés dans la presse, et les mélomanes berlinois en attendaient impatiemment et avec curiosité la révélation. Ils avaient été si bien préparés à cet événement extraordinaire que, lorsque le 11 mars, date de la première exécution, arriva (un siècle, à quelques semaines près, après la création de l'œuvre à Leipzig le 1er avril 1729) la salle était comble. Aussi, à la demande générale, envisagea-t-on d'en donner une seconde exécution pour tous ceux qui n'avaient pu trouver de places. Elle eut lieu le 21 mars, jour anniversaire de la naissance du grand Cantor. Des personnalités telles que Hegel (professeur de Félix à l'Université), Humboldt, le Kronprinz étaient au nombre des auditeurs les plus attentifs et les plus enthousiastes. Gœthe enfin, en écoutant la* Passion, *dit qu'il lui semblait entendre gronder la mer. Et Zelter, oubliant les craintes qu'avait suscitées en lui l'entreprise audacieuse de son élève favori, fit au poète cette déclaration : « A vingt ans, il a réussi là où tant d'autres ont échoué. »*

Dès le 22 mars, lendemain du second concert, encore sous l'impression du triomphe remporté par son frère, Fanny en rendit compte avec exaltation à Klingemann, désolé de n'avoir pu en être témoin, son poste le retenant à Londres : « La salle, disait-elle notamment, avait l'air d'une église ; un silence profond et une atmosphère de recueillement animaient toute l'assemblée. »

Pour sa part, Devrient, à qui revenait une grande part du succès, écrivait : « Jamais, jamais autant qu'en cette soirée mémorable, je n'ai senti planer sur une assemblée une aussi religieuse émotion. Notre concert fit une extraordinaire sensation dans les cercles éduqués de Berlin... Tous ceux qui s'intéressent à la musique savent qu'à partir de ce moment d'autres « Passions » de Bach furent mises à l'étude, celle selon saint Jean en particulier ; ils savent aussi que dès lors l'attention fut portée sur les œuvres instrumentales du vieux maître, qu'elles furent publiées, jouées dans les concerts, etc. Les admirateurs de Bach ne doivent pas oublier toutefois que la grande révélation leur vint le 11 mars 1829 et qu'ils doivent à Félix Mendelssohn d'avoir donné une vitalité nouvelle au plus profond des compositeurs. Un des plus chers trésors de ma vie est d'avoir contribué à ce grand événement. »

Extraits de « Mendelssohn »,
par Y. TIENOT.
Editions Henry Lemoine.

5. LISZT

A) L'existence du virtuose concertiste.

« Cette fatale vocation d'artiste fait mon malheur. Ma vie est desséchante et âpre et morose comme celle du joueur, et le jeu que je joue est long et traînant... Faites-vous idée de ma semaine : avant-hier, 7 heures du matin, arrivé de Glasgow à Edimburgh. Concert le soir. Hier à 11 heures, reparti pour Glasgow (il y a cinq heures de chemin et nous en avons mis six) ; concert le soir. Aujourd'hui revenu à 5 heures de Glasgow ; concert tout à l'heure. Demain matin, nous repartons de nouveau pour Glasgow ; concert le soir. Et après avoir passé la nuit en voiture, morning, concert à Edimburgh samedi ! » *(1841.)*

« Les conditions de publicité, comme nous le disions autrefois à nos beaux jours, ont été terriblement absorbantes pour moi ces dernières six semaines : neuf concerts personnels (sans autre morceau sur le programme que les miens et en changeant constamment mes morceaux, ce qui fait un total de quelque cinquante dont il m'a fallu, à mon grand ennui, travailler à neuf un bon tiers), plus trois concerts à Brünn, deux concerts de Cour, cinq concerts de complaisance ou de charité, ce qui fait en tout une vingtaine de corvées publiques... Dans quelques heures je recommencerai à Prague et à la fin du mois à Pesth. Le 18 mai il me faudra aller à Ratibor, ou plutôt à Grätz, à l'occasion de la première messe dite par le frère de Lichnovsky et puis revenir à Vienne tomber sur Presbourg, Oldenbourg, Gratz en Styrie, ce qui me conduira jusqu'à la mi-juin ; après quoi je demande grâce pour un mois ou deux. Mes paperasses demeurent d'ailleurs trop en souffrance et je me sens de terribles démangeaisons d'écrire, malheureusement les choses qu'il me plairait d'écrire ne rapportent guère d'argent (voyez plutôt ce pauvre Berlioz qui au beau milieu de ses succès a bien de la peine à joindre les deux bouts) et il n'y a pas encore de recette trouvée pour gagner 40 ou 50 000 francs par an en s'occupant d'œuvres d'art ! » *(1846.)*

Lettres de Liszt à la comtesse d'Agoult.

B) Liszt et le piano.

« Le piano est pour moi ce que le navire est pour le marin et le cheval pour l'Arabe. Plus encore, ma langue, ma vie, mon « moi ». Ma passion fait vibrer ses cordes et son clavier participe intimement à mes différents états d'âme. Pour moi, l'importance du piano est énorme, il me tient lié par des chaînes que je ne pourrai jamais briser. A mon avis, c'est lui qui tient le plus haut poste dans la nombreuse famille des instruments musicaux. Parmi eux, il est le plus complexe et le seul qui progresse continuellement et qui se perfectionne chaque jour. Son extension est de plus de sept octaves, donc dépasse celle du plus grand orchestre, et les dix doigts d'un homme suffisent à manœuvrer cet énorme matériel sonore, tandis que l'orchestre nécessite le travail de cent exécutants. Nous pouvons imiter les accords d'une harpe, chanter comme les violons, détacher, lier, exécuter sur le même piano des milliers et des milliers de traits divers qui auparavant n'étaient possibles que sur beaucoup d'instruments divers. Le piano a, plus qu'aucun autre instrument, la possibilité de participer à la vie de l'homme, et cependant vit d'une vie bien à lui et a un développement personnel... »

Liszt : « *Gazette musicale* », 1837.

6. CHABRIER « LE PLAISANTIN »...

A. — Le fonctionnaire au ministère de l'Intérieur (1879).

(Lettre de Chabrier à son chef de bureau.)

MONSIEUR,

« Des affaires d'intérêt m'obligent à partir pour Bordeaux, je vous serais infiniment reconnaissant de bien vouloir m'accorder les trois jours qui me sont nécessaires pour les discuter.

Les lignes ci-dessus sont pour mon dossier ; or, comme je n'ai jamais menti, et c'est peut-être pour cela que je me suis toujours attiré la sympathique estime de mes chefs, je vous dois, in petto, la vraie vérité, et la voici : je ne vais pas du tout à Bordeaux. Depuis tantôt dix ans — et vous pensez s'il a dû croître depuis cette époque — j'avais un désir fou de voir représenter Tristan et Iseult *de Richard Wagner. On ne voit ça qu'en Allemagne, et ce chef-d'œuvre se joue dimanche à Munich.*

Je n'ai pu résister plus longtemps et j'ai couru aujourd'hui pour obtenir une passe jusqu'à Avricourt, qui est, hélas, notre actuelle frontière. Je l'ai obtenue.

Voilà mon crime, Monsieur le Chef de bureau. Je vous supplie de vouloir bien me pardonner cette fugue administrative et de croire à tout mon dévouement. Mercredi matin au plus tard, je serai au bureau.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de mon profond respect. »

Em. CHABRIER.

B. — Chabrier à Bayreuth.

Le 19 juillet 1889, Chabrier, qui venait de cueillir à Bayreuth une branche de lierre sur la tombe de Wagner (branche qu'il garda toute sa vie), revint goûter chez Mme Wagner. On servit le thé et quelques lourdes pâtisseries. Chabrier mordit dans une tarte, fit la grimace et dit à Pourrat : « Quelle cochonnerie ! c'est infect ! qu'est-ce que je vais bien pouvoir faire de ça ? » Puis, s'approchant à reculons d'une commode du maître, insouciant des chemises qui pouvaient encore s'y trouver, Chabrier entrouvrit un tiroir et y glissa le gâteau.

Extraits de Chabrier, par Francis Poulenc.
Editions La Palatine (Paris, Genève).

7. BARTOK ET LE FOLKLORE

« En 1905, je me mis à prospecter la musique paysanne hongroise jusqu'alors pour ainsi dire inconnue. Dans ce domaine, j'eus la grande chance de trouver un excellent collaborateur en la personne de Zoltan Kodaly. Celui-ci, grâces en soient rendues à sa perspicacité et à son sens critique, me prodigua dans toutes les branches de la musique exhortations et conseils inestimables.

« Je commençai ces recherches en partant d'un point de vue purement musical et sur le seul territoire linguistique hongrois. Mais plus tard vint s'y associer le traitement scientifique de la matière musicale recueillie, en même temps que la prospection s'étendait aux territoires linguistiques slovaque et roumain.

« Toute cette étude de la musique paysanne fut pour moi d'une importance capitale car elle me permit de me libérer de la tyrannie des systèmes modaux majeur et mineur que j'avais subie jusque-là. En effet, la plus grande partie, et la plus précieuse justement, du trésor de mélodies populaires recueilli, était bâtie sur les modes liturgiques anciens ou sur le mode grec archaïque, voire même sur un mode encore plus primitif (dit pentatonique) et, en outre, fourmillait des formules rythmiques et des changements de mesure les plus libres et les plus variés, recourant dans l'exécution tantôt au rubato, tantôt au tempo giusto. Il était ainsi démontré que des gammes qui n'étaient plus usitées dans notre musique ancienne et artistique n'avaient rien perdu de leur viabilité. En les utilisant à nouveau, on pouvait créer de nouvelles combinaisons harmoniques. Cette utilisation de la gamme diatonique me conduisit à me libérer de l'échelle « majeur-mineur » figée et sa conséquence extrême fut qu'on peut utiliser aujourd'hui librement et isolément tous les sons du système chromatique dodécaphonique. »

Le collecteur idéal de la musique populaire doit posséder une véritable érudition encyclopédique. Des connaissances philologiques et phonétiques lui sont nécessaires afin de pouvoir remarquer et noter les nuances les plus fines de la prononciation régionale ; il doit être un chorégraphe pour pouvoir écrire avec précision les rapports de la musique et de la danse populaire. C'est seulement grâce à des connaissances générales de folklore qu'il pourra établir jusque dans les plus insignifiants détails les rapports de la musique populaire avec les coutumes populaires. Il doit être aussi un sociologue afin de savoir contrôler l'influence exercée sur la musique populaire par les perturbations de la vie collective du village. S'il veut tirer des conclusions, il a besoin de connaissances historiques, en premier lieu concernant l'établissement des tribus ; s'il veut faire des comparaisons avec la musique populaire d'autres peuples, il doit apprendre les langues étrangères en question. Enfin et avant tout, il est indispensable d'être un musicien à l'oreille fine et bon observateur. Un folkloriste en qui s'unissent tant de capacités, d'érudition et d'expérience ne s'est, à ma connaissance, pas encore trouvé et ne se trouvera peut-être jamais... »

Extrait de Bartok, par Serge Moreux.
Editions Richard-Masse.

8. HONEGGER ET LE METIER DE COMPOSITEUR

... Pour le vulgaire, l'acte de composer de la musique reste une chose incompréhensible. « Alors, quand vous composez, vous cherchez sur votre piano ce qui pourra faire un morceau ? Mais quand c'est un morceau pour l'orchestre, vous ne pouvez pas jouer toutes les parties instrumentales en même temps ? »

J'essaie d'expliquer que la construction sonore doit se faire d'abord dans l'esprit, puis être notée sur le papier dans ses grandes lignes :

« Mais sans entendre jouer les notes ?

— D'autant moins que je ne joue pour ainsi dire pas de piano.

— Vous êtes donc obligé de faire jouer par quelqu'un d'autre ?

— Non, car c'est une opération mentale qui se passe dans le cerveau du compositeur. Je ne dis pas cependant que le contrôle de certains passages au piano soit inutile, ne serait-ce que pour aider à l'enchaînement des différents éléments employés un peu comme un guide-âne... »

Lorsque vous lisez un livre, vous n'êtes pas obligé de prononcer les mots à haute voix : ils résonnent dans votre esprit. C'est l'esprit, la pensée qui doit créer la musique, et non pas les doigts se promenant au hasard sur les touches. Toutefois, la recherche au piano peut être féconde, surtout chez les compositeurs habiles instrumentistes qui se livrent à l'improvisation. Schumann condamnait cette technique, mais il est probable qu'un Chopin ou un Liszt la pratiquaient. Elle peut avoir des résultats excellents. Alors, le hasard devient inspiration, car le premier jet est repris, remanié, amélioré, précisé par la science musicale de l'auteur. J'envisage très bien le cas suivant : le compositeur assis devant son clavier et qui plaque des accords. Il peut, tout à coup, être séduit par un enchaînement de deux ou plus de ces accords. Ils lui serviront de base pour tout le caractère harmonique d'une pièce. Berlioz, lui, concevait une ligne mélodique et cherchait l'harmonisation sur sa guitare. Cela explique cette tendance à l'homophonie qui lui est propre. Bach et les polyphonistes devaient rarement user de ce procédé.

La lecture d'un texte musical sans instrument paraît un tour de force aux non-initiés. Un ami me racontait avec admiration que, dans un train, il avait vu une chanteuse apprendre son rôle malgré l'absence de piano ! Reconnaissons d'ailleurs que la lecture d'une partition d'orchestre est infiniment moins aisée qu'une lecture de texte littéraire et qu'il faut un long entraînement pour y parvenir. Il suffit de contrôler la façon dont certains chefs d'orchestre lisent ces partitions pour être fixé... Les signes y sont multiples et l'œil est obligé de parcourir un fort grand espace, puisqu'il faut lire en même temps le haut et le bas d'une page qui comporte une trentaine de portées. Au fond, il est assez normal que l'on s'étonne de ce qui fait justement la particularité de notre métier et qu'on nous dise : « Alors, vous regardez les notes et vous entendez ce que ça fait ? »

Cité par Guy Bernard : L'art de la musique.
Editions Seghers.

TABLE DES MATIERES

Pages

PREMIERE PARTIE. — PRATIQUE DES TEXTES MUSICAUX

Reconnaissance des sons et des rythmes 3
Reconnaissance des timbres 7
Pratique instrumentale des flûtes à bec (soprano - alto - ténor - basse) 8

DEUXIEME PARTIE. — POUR UNE MEILLEURE COMPREHENSION DE LA MUSIQUE

Auditions en classe (les éléments de la musique à travers les œuvres entendues) 12
Notes sur les activités personnelles 16
Etude sur les instruments et l'orchestre :
- Quelques instruments solistes 18
- Evolution de l'orchestre avant Beethoven 21
- Quelques grandes formes classiques 23

Lectures 27
4 pages avec portées 32

BLOC ANNEXE (feuillets détachables)

Schéma de métallophone soprano 37
Tablature de flûte à bec 38
Parties instrumentales séparées :
- Flûte à bec 39
- Percussions et autres instruments 41

12 fiches 43
50 portraits de musiciens 55

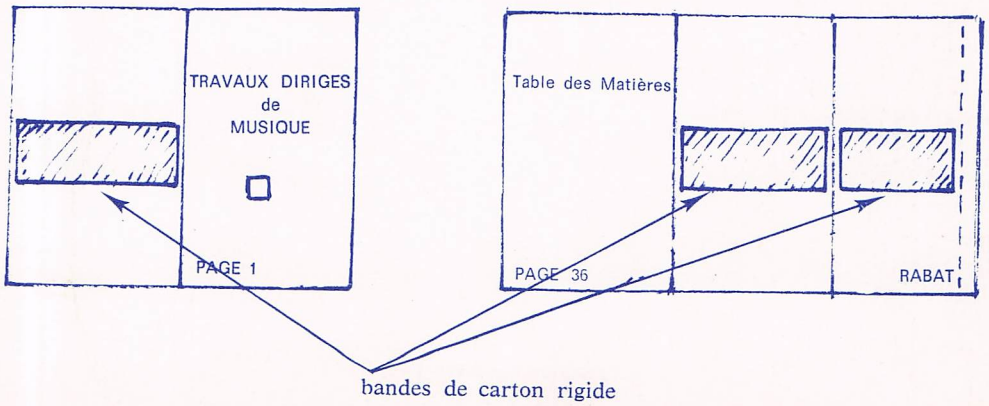
PUPITRE

Voir le schéma de pliage sur le rabat de la couverture.

LES GRAVURES ET IMPRESSIONS MUSICALES A. BROUSSE
Usine de Boulac - N° d'impression 6-74

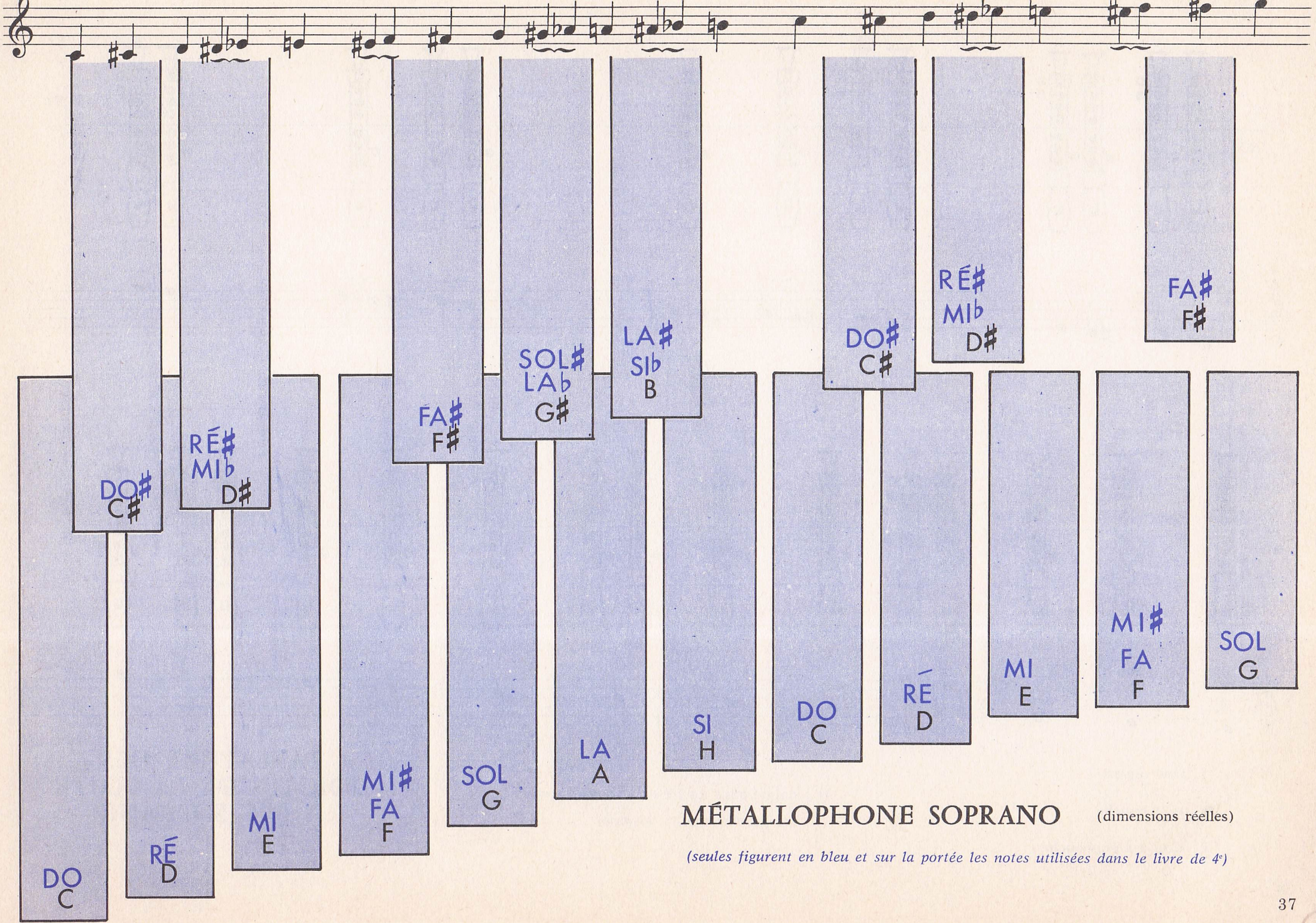
SCHÉMA DE PLIAGE DU CAHIER POUR L'OBTENTION DU PUPITRE

N.B. — Pour donner plus de solidité au pupitre et lui permettre de supporter aisément le livre « LA MUSIQUE PAR LES TEXTES », il suffira de coller sur les faces internes de la couverture (voir croquis ci-dessous) une bande de carton rigide.



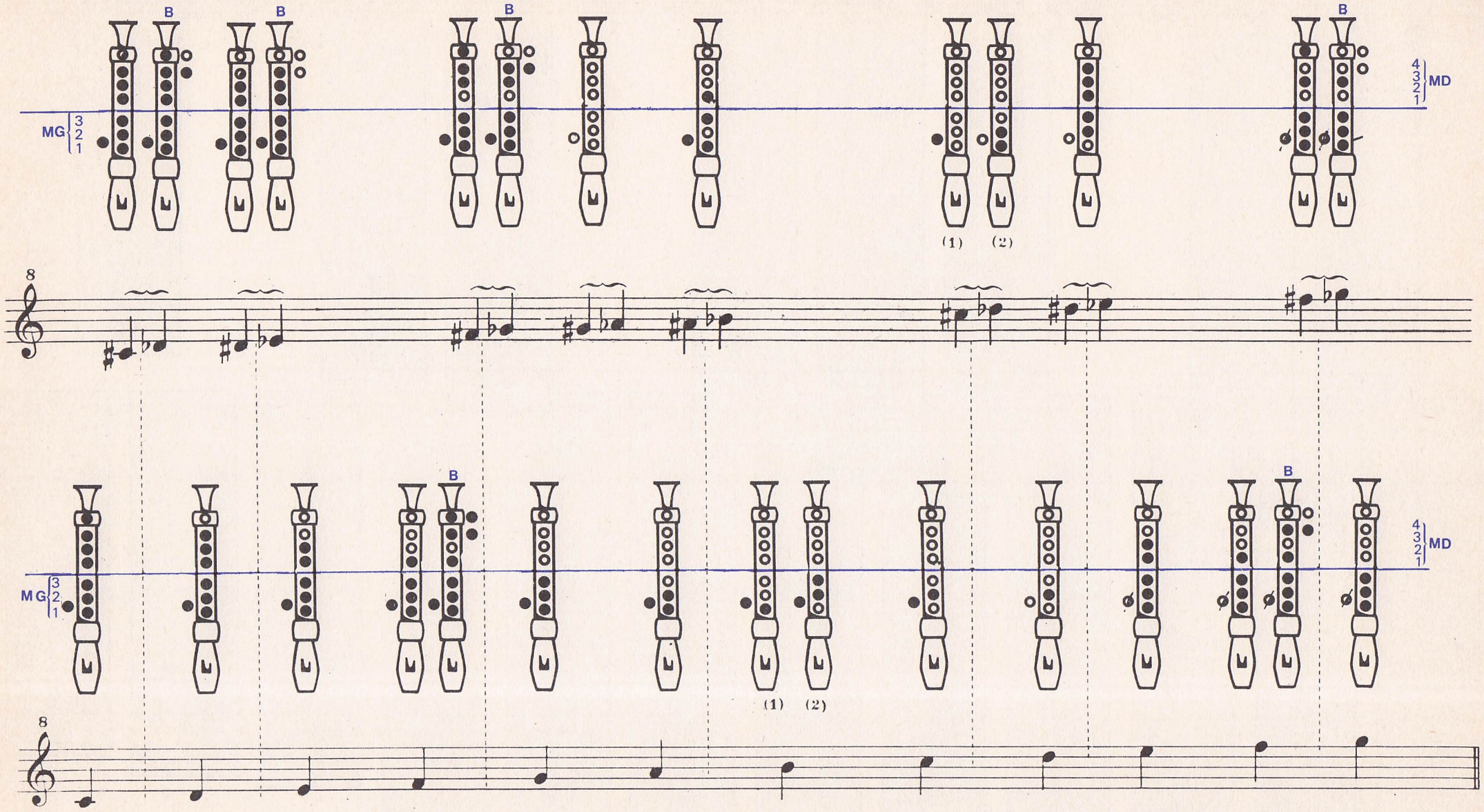
bandes de carton rigide

(environ 6 cm de large sur 20 cm de long, et 16 pour le rabat)



MÉTALLOPHONE SOPRANO (dimensions réelles)

(seules figurent en bleu et sur la portée les notes utilisées dans le livre de 4e)



○ trou ouvert

● trou bouché

⌀ trou à demi-bouché

B : doigté pour les flûtes à doubles trous
(doigté baroque ou anglais)

TABLATURE DES DOIGTÉS DE LA FLUTE A BEC SOPRANO

LA MUSIQUE PAR LES TEXTES

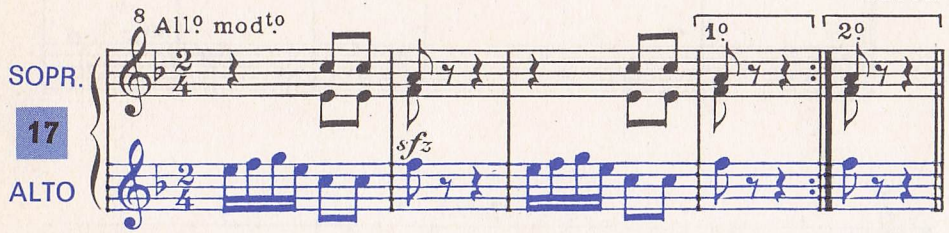
Exercices d'application

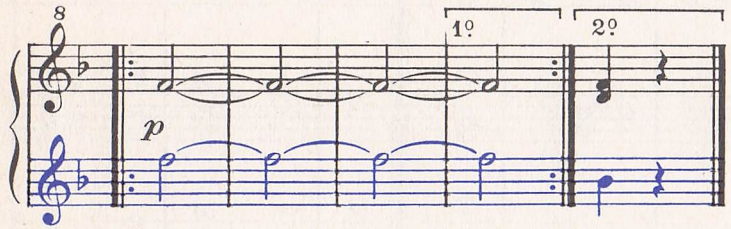
Classe de 4e

(Voir les indications de travail page 8 du cahier)

Iphigénie en Aulide: Divertissement

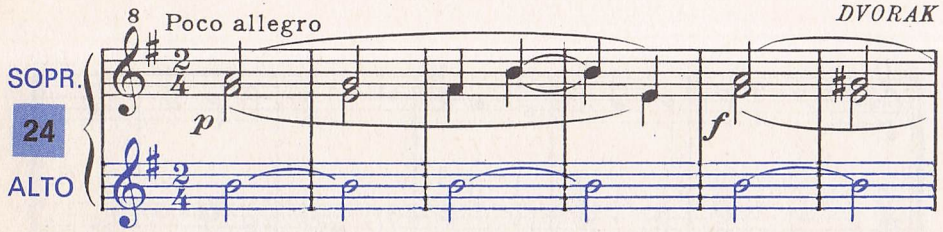
GLUCK

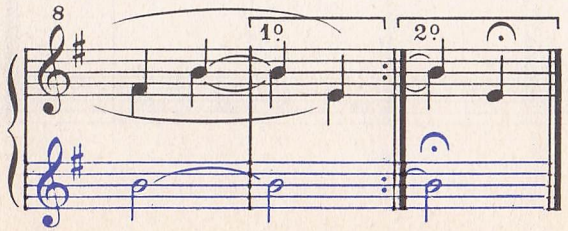




Bagatelle n°5

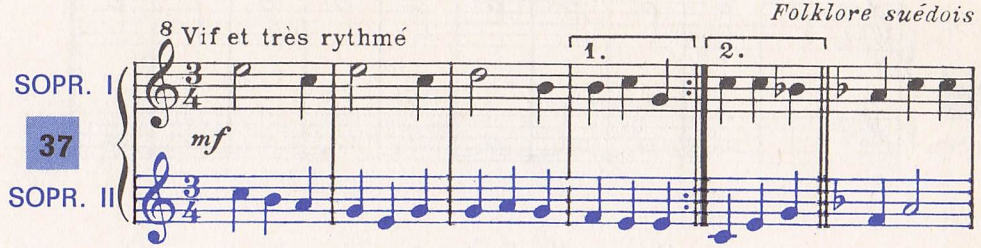
DVORAK

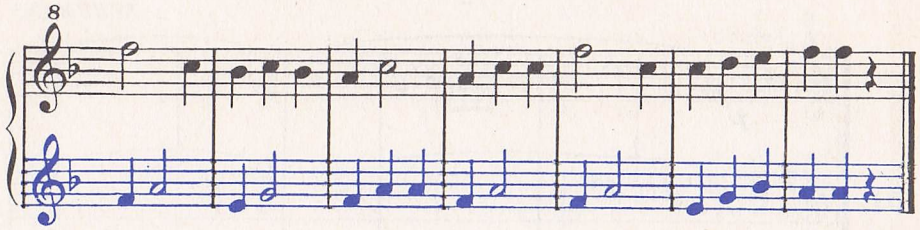




Danse

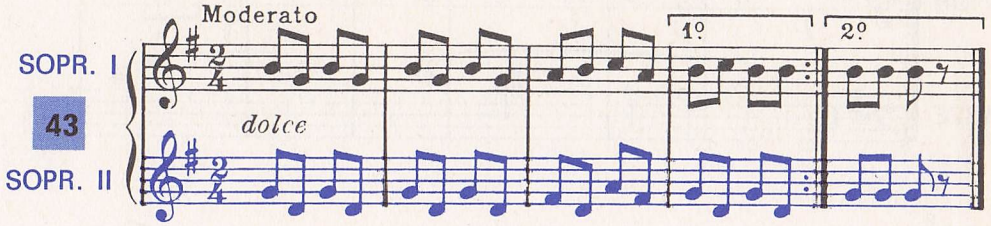
Folklore suédois





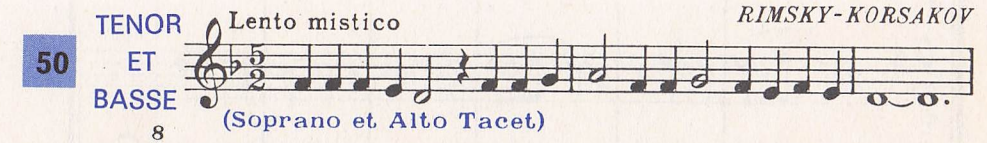
Le Barbier de Séville_Cavatine

ROSSINI

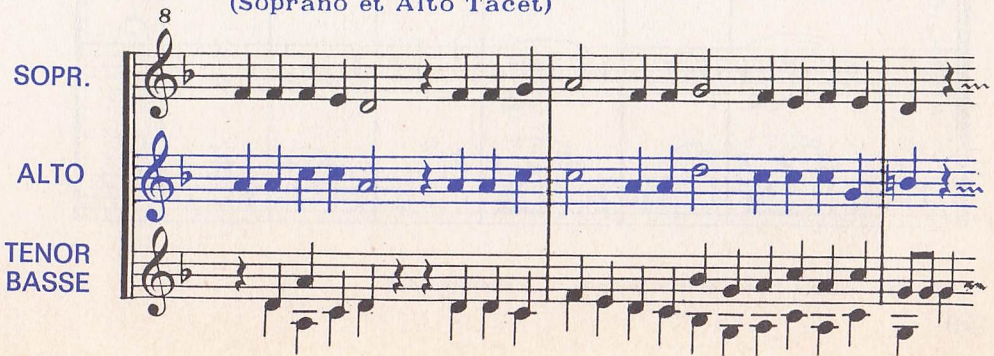


Ouverture de la grande Pâque russe

RIMSKY-KORSAKOV



(Soprano et Alto Tacet)



Dans les steppes de l'Asie centrale

BORODINE

SOPR.

57

ALTO

Scènes d'enfants: Le poète parle

SCHUMANN

(♩=88)

SOPR.

ALTO

64

TENOR

BASSE

*Le fa× (double dièse) doit être exécuté comme le Sol♮

Branle du Poitou

GERVAISE

Joyeux et très rythmé

SOPR.

ALTO

71

TENOR

BASSE

FIN

D.C.

LA MUSIQUE PAR LES TEXTES

Exercices d'application Classe de 4e

Iphigénie en Aulide: Divertissement — GLUCK

2 METAL SOPR. — 17 BOIS ALTO

All° mod^to

p sf p p sf p

1° 2°

Bagatelle n°5 — DVORAK

METAL ALTO — 24 BOIS ALTO

Poco allegro

p (soprano à défaut)

(basse à défaut)

f

1° 2°

Hary Janos (Carillon viennois) — KODALY

METAL SOPR — 31 METAL ou BOIS ALTO

Allegretto

(2e fois seul!) (carillon)

(Cloches) ad lib.

1° 2°

Danse — Folklore suédois

37

Vif et très rythmé

1° 2°

Le Barbier de Séville _ Cavatine — ROSSINI

BOIS ALTO — 43 METAL ALTO

Moderato

dolce

1° 2°

Ouverture de la grande Pâque russe — RIMSKY-KORSAKOV

METAL — 50 ALTO

Lento mistico

METAL BASSE (alto à déf.)

(ad lib.) (id.)

INSTRUMENTS A PERCUSSION

Dans les steppes de l'Asie centrale — BORODINE

BOIS ALTO (basse à déf.) — 57 — METAL ALTO (basse à déf.)

Cantabile (♩=92)

Hary Janos (bataille de Napoléon) — KODALY

79

Alla marcia (♩=108)

(à déf. de grosse caisse)

(caisse claire)

AUTRES INSTRUMENTS

Iphigénie en Aulide : Divertissement — GLUCK

clarinette sib — 17 — guitare — violoncelle

All° mod^to

Pizz.

Bagatelle n°5 — DVORAK

clarinette sib — 24 — violoncelle

Poco allegro

Pizz.

Ouverture de la grande Pâque russe — RIMSKY-KORSAKOV

50 — clar. si b I et II — (cl. I et II) — saxo alto mi b — violoncelle

Lento mistico

à 2

Dans les steppes de l'Asie centrale — BORODINE

clarinettes sib I et II — 57 — saxo alto mib — violoncelle

Cantabile (♩=92)

Pizz.

Z	X	V	T	S	R	P	O	M	L	J	H	G	F	D	C	B	A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

Z	X	V	T	S	R	P	O	M	L	J	H	G	F	D	C	B	A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

Y Z | W X | U V | T | S | Q R | P | N O | M | K L | I J | H | G | E F | D | C | B | A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

Y Z | W X | U V | T | S | Q R | P | N O | M | K L | I J | H | G | E F | D | C | B | A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

Z X V T S R P O M L J H G F D C B A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

Z X V T S R P O M L J H G F D C B A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

Z X V T S R P O M L J H G F D C B A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

Z X V T S R P O M L J H G F D C B A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

Z X V T S R P O M L J H G F D C B A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

Z X V T S R P O M L J H G F D C B A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

Z X V T S R P O M L J H G F D C B A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

Z X V T S R P O M L J H G F D C B A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

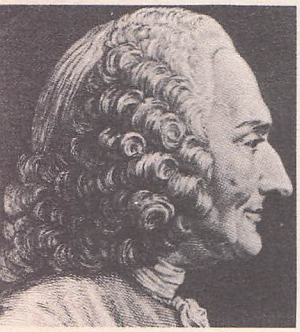
1. Claudio MONTEVERDI (1567-1643)

2 Jean-Baptiste LULLY (1632-1687)

3. Arcangelo CORELLI (1653-1713)

4. François COUPERIN (1668-1733)

5. Antonio VIVALDI (1678-1741)



6. Jean-Philippe RAMEAU (1683-1764)

7. Johann Sebastian BACH (1685-1750)

8. Georg Friedrich HAENDEL (1685-1759)

9. Christoph Willibald GLUCK (1714-1787)

10. Joseph HAYDN (1732-1809)

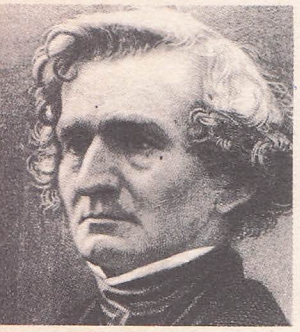
11. Wolgang Amadeus MOZART (1756-1791)

12. Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827)

13. Karl Maria von WEBER (1786-1826)

14. Gioacchino ROSSINI (1792-1868)

15. Franz SCHUBERT (1797-1828)



16. Hector BERLIOZ (1803-1869)

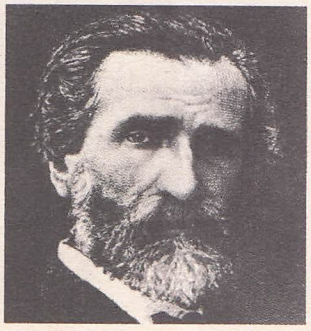
17. Félix MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847)

18. Frédéric CHOPIN (1810-1849)

19. Robert SCHUMANN (1810-1856)

20. Franz LISZT (1811-1886)

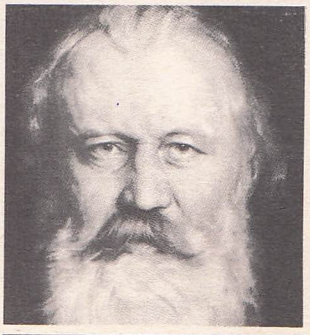
21. Richard WAGNER (1813-1883)



22. Guiseppe VERDI (1813-1901)

23. César FRANCK (1822-1890)

24. Alexandre BORODINE (1833-1887)



25. Johannes BRAHMS (1833-1897)

Nos 1 à 17, 19 à 22 et 25 : *collection H. Prouté, clichés J.-P. Debenay.*
No 18. — *Cliché Rigal.* — Nos 23 et 24 : *clichés Viollet.*

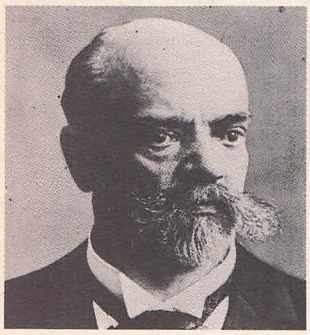
26. Camille SAINT-SAËNS (1835-1921)

27. Modeste MOUSSORGSKY (1837-1881)

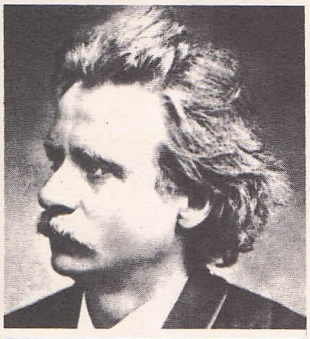
28. Georges BIZET (1838-1875)

29. Piotr Illich TCHAÏKOVSKY (1840-1893)

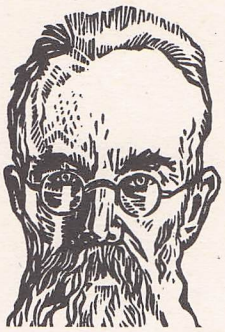
30. Emmanuel CHABRIER (1841-1894)



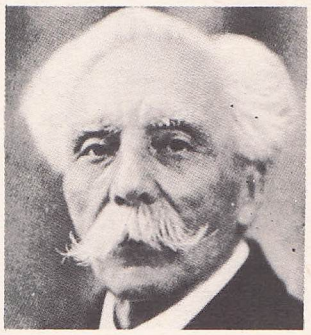
31. Anton DVORAK (1841-1904)



32. Edouard GRIEG (1843-1907)



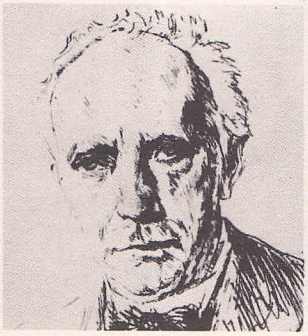
33. Nicolaï RIMSKY-KORSAKOV (1844-1908)



34. Gabriel FAURÉ (1845-1924)

35. Isaac ALBENIZ (1860-1909)

36. Claude DEBUSSY (1862-1918)



37. Richard STRAUSS (1864-1949)

38. Paul DUKAS (1865-1935)

39. Albert ROUSSEL (1869-1937)

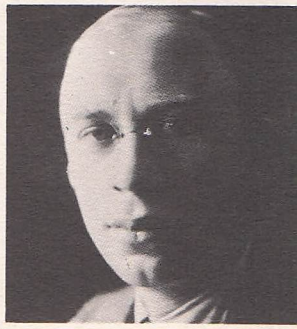
40. Arnold SCHOENBERGH (1874-1951)

41. Maurice RAVEL (1875-1937)

42. Manuel DE FALLA (1876-1946)

43. Bela BARTOK (1881-1945)

44. Igor STRAVINSKY (1882-1971)



45. Serge PROKOFIEV (1891-1953)

46. Arthur HONEGGER (1892-1955)

47. Darius MILHAUD (né en 1892)

48. George GERSHWIN (1898-1937)

49. Francis POULENC (1899-1963)

50. Olivier MESSIAEN (né en 1908)

Nos 26 à 29, 32, 34, 37, 40, 42, 44, 46, 47, 48 : *collection H. Prouté, clichés J.P. Debenay.*
No 36 : *cl. Arch. Photo.* — No 33 : *cl. Rigal.* — Nos 31, 35, 39, 45 : *cl. Viollet.*
Nos 30-38 : *cl. Harlingue-Viollet.* — Nos 41, 43, 49, 50 : *cl. Lipnitzki-Viollet.*

16,65